L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 9 F

MAI 1978

N° 248

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 65	F. 80 —
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 85	F. 100 —
Abonnement de soutien		F. 120 —

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule)	F. 9
Education Musicale et Suppl. Iconographique	F. 12

(*) C'est à M. Musson, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

DIRECTION :
E.G.P.: 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70

35ème Année N° 248

MAI 1978

SOMMAIRE



J.M. FUZEAU S.A.

b.p. 6 - 79380 COURLAY - tél. (49) 72.22.13

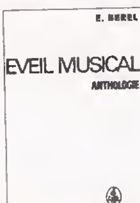
ÉDITIONS



- Jacques BARATHON

"AVANT LE SOLFEGE"
- 2 cahiers d'élèves,
- 2 disques ou cassette.

Exercices sonores et visuels.
Connaissance des instruments.
Approche des principaux paramètres musicaux et de leur représentation graphique.
Age : 5 à 6 ans.



- Eugène BEREL

"EVEIL MUSICAL"
2 ouvrages pédagogiques.
Une mine de renseignements.



- Pierre LOTTE

Série "SOLFEGE-RYTHME"
par la flûte à bec.
Tous niveaux primaires et collèges.

- François ROSSE
André SAUZÈDE
Louis LIEBARD
Harmonisations diverses
pour instruments et chœurs.







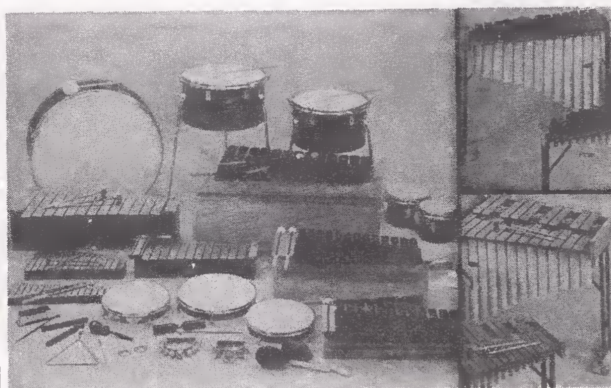


- D. et Y. MAZE

"POUR LA MUSIQUE"
Série d'ouvrages pour les collèges.
La musique par les textes musicaux.

PERCUSSIONS

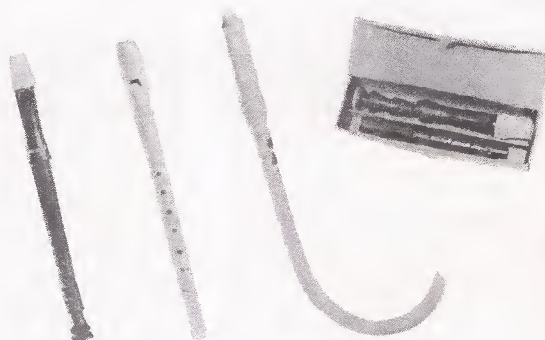
- Importateur exclusif instrumentarium ORFF GB.



- Distributeur exclusif instruments sur pieds BERGERAULT.

INSTRUMENTS

- Flûtes à bec AULOS, RAHMA, etc...
- Flûtes à bec MŒCK scolaires et de concert.
- Instruments anciens.



CATALOGUE GÉNÉRAL SUR DEMANDE
à **J. M. FUZEAU S. A.** - B.P. 6 - 79380 COURLAY

Le RENOUVEAU de la MUSIQUE de CHAMBRE en FRANCE de 1870 à la MORT de DEBUSSY

par
Serge GUT

IV- UN GRAND INDEPENDANT : CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Profondément original, le génie debussyste s'alimente à de multiples sources sans que l'on puisse le rattacher à l'un des deux grands courants précédemment étudiés.

Bien qu'ayant fait toutes ses études musicales au Conservatoire National, l'enseignement dispensé (entre autres par Lavignac pour le solfège et Guiraud pour la composition) ne laissa que peu de traces sur notre compositeur. Deux voyages faits en Russie grâce à Madame von Meck (en 1880 et 1882) ainsi que l'audition de musique extrême-orientale (en particulier du gamelang javanais) à l'Exposition universelle de 1889 à Paris eurent une influence autrement plus profonde. Mais c'est essentiellement au tréfonds de lui-même que ce grand instinctif devait trouver les éléments les plus personnels de son style.

La particularité esthétique fondamentale de Debussy est assez bien décrite par un vocable à la fois imprécis mais évocateur : l'impressionnisme. En effet, jamais compositeur n'a autant que lui ouvert la totalité de ses sens sur le monde extérieur, n'a cherché à en capter aussi intensément les différenciations les plus nuancées et n'a réussi à en donner une traduction musicale plus subtile et plus convaincante. L'observation debussyste ne se borne pas à enregistrer les phénomènes évidents, mais tente également de scruter le côté caché des choses et de percer le mystère situé au-delà du monde des apparences. D'où la magie de son art. Celle-ci, toutefois, ne prend son véritable envol qu'avec **le Prélude à l'après-midi d'un faune** en 1894. Tout ce qui a été écrit avant - quelles que soient les réussites - doit être considéré comme appartenant à une période de préparation et de recherche. On constate également que, vers la fin de sa vie, Debussy se détache progressivement de la conception artistique de sa maturité pour s'orienter vers une sorte de néo-classicisme inspiré par Rameau et Couperin. Ce processus commence avec les **Trois chansons de Charles d'Orléans** (1908) et culmine avec les trois dernières sonates.

De par les inclinations profondes de sa nature artistique, Debussy n'est pas orienté vers la musique de chambre qui n'occupe chez lui qu'une position marginale. En effet, pour traduire les multiples interférences des impressions reçues ainsi que leur infinie variété, les deux moyens les plus appropriés étaient l'orchestre et le piano, les deux points forts de la production debussyste. Du reste, il est symptomatique de constater que les seules oeuvres marquantes de musique de chambre se trouvent en début ou en fin de carrière, comme en témoigne la liste complète ci-dessous :

- Quatuor à cordes (1892-1893)
- Premières Rhapsodie pour Clarinette en si bémol (1909-1910 pour Cl et P.
- Petite Pièce (1910) pour Cl et P.
- Sonate pour Vc et P. (1915)
- Sonate pour Flûte, Alto et Harpe (1915)
- Sonate pour Vl et P. (1917)

Les deux seules oeuvres de la période médiane sont des compositions de circonstante, puisqu'elles furent écrites pour le concours de Clarinette de 1910 du Conservatoire National. Du reste, Debussy ne s'est pas satisfait de cette version **da camera** et a orchestré les deux morceaux. C'est dans sa version orchestrale que la **Première Rhapsodie** a connu un succès durable.

Les innovations techniques de Debussy sont tellement nombreuses, qu'on ne peut en retenir ici que les plus significatives :

- Modalité grégorienne fréquente
- Gamme par tons
- Gamme pentatonique
- Quintes à vide, même successives
- Successions parallèles d'accords aussi bien consonants (accords parfaits) que dissonants (septièmes et neuvièmes)
- Accords avec notes ajoutées : sixte ou neuvième (ou les deux)
- Très grande souplesse rythmique

ANALYSE DETAILLEE DE LA SONATE POUR FLUTE ALTO ET HARPE

«Sous quelques jours, vous recevrez la **Sonate** pour Flûte, Alto et Harpe. Elle appartient à cette époque où je savais encore la musique. Elle se souvient même d'un très ancien Claude Debussy, celui des **Nocturnes** il me semble ? (1)»

* Voir l'Education Musicale n° 244, 245 et 246

«Six sonates pour divers instruments, composées par Claude Debussy, musicien français» : tel fut le dernier projet du compositeur. La mort ne lui en laissa achever que trois et c'est la deuxième d'entre elles que nous analysons ici.

Bien plus que par des attirances esthétiques personnelles, c'est sous l'influence conjuguée d'un cancer qui porte ses premières atteintes dès 1912 et d'un nationalisme qui s'exacerbe à partir de 1914, que Debussy a la volonté de retrouver l'esprit des anciens maitres français des XVIIe et XVIIIe siècles. Cette sorte de néo-classicisme basé sur l'économie des moyens et l'emploi de mélodies et d'harmonies simples, consiste en un retour à une musique pure autrefois condamnée. Il s'agit donc bien d'une rupture esthétique par rapport aux oeuvres antérieures et d'aucuns estimeront que ainsi faisant - Debussy a trahi sa nature artistique la plus authentique et la plus originale.

Toutefois, la deuxième sonate tempère les marques de cette nouvelle orientation ; c'est ce que nous tenterons de démontrer.

PASTORALE

Structure.

La structure de ce premier mouvement est fort simple, puiqu'elle adopte la forme lied A B A. Mais à l'intérieur de chaque section, les articulations se font avec une certaine subtilité qu'il est intéressant de considérer.

I A mes. 1-25. On distingue cinq éléments qui s'enchainent sans transition, par simple juxtaposition :

1. a) mes. 1-3. Mélopée à la flûte
2. b) mes. 3 (dernier temps)-9 (premier temps) : mélodie à l'alto dont la cellule **ré-do-fa** est reprise à la flûte en diminution, puis développée.
3. c) mes. 9-13 : superposition à une tierce de distance de deux organa à la quinte.
4. d) mes. 14-17 : mélodie à la flûte à base pentatonique (le **mi** de la mesure. 15 doit être considéré comme un pyen) (2).
5. e) mes. 18-25 avec mélodie principale à la flûte.

II B mes. 26-47. Cette partie médiane est beaucoup plus unifiée que la précédente puisqu'elle consiste en la reprise continuelle d'un même thème, chaque fois présenté avec un rythme différent. Le dernier énoncé du thème (mes. 39) se prolonge par un développement en continuo de sa partie rythmique, croche pointée double croche.

III A' mes. 48-fin. Les cinq éléments du début reviennent, mais dans un ordre différent, les mes. 48 et 49 étant considérées comme un court conduit :

1. b) mes. 50-56. La mélodie se trouve à la flûte et non plus à l'alto ; elle est interrompue par une cadenza sur l'accord de dominante au piano.
2. d) mes. 57-62. Reprise identique du passage correspondant (mes. 14-17), mais prolongé de deux mesures.
3. e) mes. 63-66 (premier temps). Reprise variée et écourtée du passage correspondant (mes. 18-25).
4. c) mes. 66 (deuxième temps)-71. Les mes. 66-69 sont une reprise textuelle qui se prolonge par un court développement.
5. a) mes. 72-fin. Debussy conclut comme il a commencé, mais développe sa mélodie, en particulier en lui incorporant un motif tiré de l'élément d) (**ré-do-ré-la**).

Tonalités et fonctions.

Si certains passages présentent une liberté tonale assez grande, les articulations fonctionnelles principales sont toujours exprimées avec une grande clarté. On remarquera en particulier la fréquence des fonctions de tonique (T) et de dominante (D) ainsi que les formules cadentielles II-V-I. Citons quelques exemples : le **sol** bémol du début est une sensible descendante qui se résoud sur la tonique fa, mes. 7. Cette tonique est tenue en pédale aux mes. 9-12. Cadence II-V-I en **Si** bémol majeur, mes. 13, puis en **Fa** majeur, mes. 14-15, reprise aux mes. 16-17. La première partie se termine au ton de la dominante **Do** majeur.

La partie centrale a la particularité d'avoir un thème qui n'est jamais transposé, mais qui est harmonisé d'abord en **La** bémol majeur (mes. 26-30), puis en **Ré** bémol majeur (mes. 31-39) et à nouveau en **La** bémol majeur (mes. 40-47). En outre, la note **mi** bémol prend une importance toute particulière et doit être considérée comme le centre sonore de toute la seconde partie.

On retrouve dans la dernière partie les mêmes particularités que dans la première, mais dans un ordre différent.

Il n'y a aucune difficulté à identifier les accords. Remarquons cependant que le retour de a) (mes. 72) se fait sur le même accord, mais avec le **sol** bémol transformé enharmoniquement en **fa dièse** ; il aboutit ainsi sur la dominante et non sur la tonique, permettant un court développement terminal.

Le rythme.

Les tempi sont continuellement variés, conférant beaucoup de souplesse et de liberté au déroulement musical.

En outre, certaines subtilités rythmiques sont à signaler. Ainsi, le 7/8 des mes. 18-21 s'articule en 3 + 2 + 2. Le 8/8 qui lui succède se décompose en 3+3+2.

Dans la partie centrale, les mes. 31 à 38 superposent à la harpe un 3/4 et un 6/8 (non précisé), tandis que la flûte et l'alto évoluent en 18/16.

D'une manière générale, le rythme reste extrêmement fluide, surtout en raison de la grande variété des valeurs rythmiques utilisées. A cet égard, la superposition rythmique du passage d) (mes. 14-17, puis 57-62) est particulièrement intéressante :

La mélodie.

Ce qui frappe, c'est qu'il n'y a pas de thème à proprement parler, mais bien des successions d'arabesqueségères et souples. La mélodie est en général basée sur un heptatonisme diatonique, tandis que les pentatonismes restent rares (comme aux mes. 14-17 à la flûte). Certains chromatismes ornementaux se glissent deci, delà.

INTERLUDE

Structure.

On peut considérer ce mouvement comme une sorte de rondo qui s'articulerait ainsi : A B A C A C A.

I A mes. 1-21. Exposition du refrain R à la flûte. Celui-ci est repris et développé sous forme de dialogue entre la flûte et l'alto.

II B mes. 22-45. Premier couplet qui est caractérisé par le rythme croche pointée double croche. Ce couplet est présenté avec une certaine fantaisie qui, toutefois, laisse toujours reconnaitre le motif principal (mes. 22-25 à la harpe). A la mes. 38, un motif provenant du début du refrain est incorporé au couplet.

III A mes. 46-53. Retour du refrain R sous forme abrégée puisqu'il n'est pas développé, mais seulement suivi d'un court commentaire aux mes. 51-53.

IV C mes. 54-84. Deuxième couplet qui adopte une forme lied a) b) a). On fera attention à la difficulté de lecture résultant de l'écriture de la harpe en do bémol,majeur pour raisons techniques (3). Par souci de simplification, nos indications seront toujours données en Si majeur (même pour la harpe qu'il faut de toute façon transposer enharmoniquement).

La sous-section a) va des mes. 54 à 66 et est caractérisée par une formule d'accompagnement en ostinato à la harpe. La sous-section b) (mes. 67-74) passe au ton de la sous-dominante et abandonne la formule en ostinato qui revient avec la troisième sous-section (mes. 75-81). Un court conduit de trois mesures termine cette quatrième section.

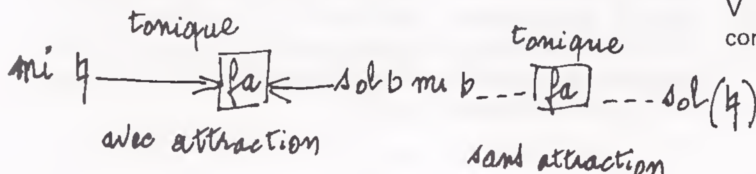
V A mes. 85-94. Deuxième retour du refrain R avec un très court développement.

VI C mes. 95-106. Seule la sous-section a) du deuxième couplet est ici reprise avec une formule d'accompagnement différente à la harpe.

VII A mes. 107-fin. Dernier retour du refrain R .

Tonalités et fonctions.

Le refrain R n'est jamais transposé et se trouve toujours dans le mode de fa phrygien (mode de mi). Ainsi le sol bémol est-il une véritable sensible descendante qui est attirée par la tonique fa. Celle-ci justifie parfois également une attraction ascendante qui entraine un mi bécarre. Du reste, Debussy alterne les phénomènes d'attraction ou de relâchement par rapport à la tonique :



On remarquera que les fonctions de tonique (mes. 8) et surtout de dominante (pédale de D des mes. 1 à 7 et 14 à 20) sont très clairement établies. La modulation au relatif La bémol majeur pour le premier couplet se fait avec une cadence II-V-I (mes. 21-22).

Le deuxième couplet en forme lied (mes. 54-84) est à la fois très simple et très intéressant tonalement. a) met en relief la dominante fa dièse, tout en répétant constamment la tonique si dans la formule d'ostinato. b) passe à la sous-dominante Mi majeur, mais continue à accentuer à l'aigu de la harpe la note si qui est maintenue en pédale supérieure ; celle-ci est brodée aux mes. 70-73. Quand a) revient, l'ostinato est repris ainsi que la répétition de la tonique si. Cette note est donc constamment maintenue tout au long de ce deuxième couplet et s'avère ainsi comme son véritable pôle sonore :

a) Si majeur, avec mise en relief de la quinte [si] → fa dièse
b) Mi majeur, avec mise en relief de la quinte mi → [si]
a) Si majeur, avec mise en relief de la tonique [si]
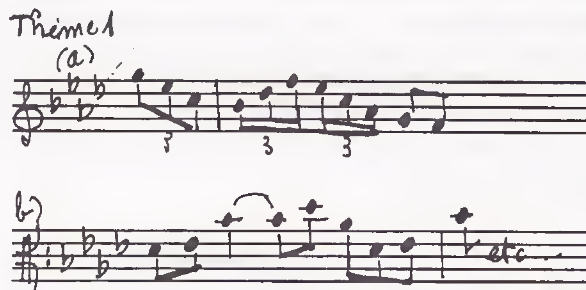
Au sujet du rythme et de la mélodie, on peut faire des observations analogues à celles concernant le premier mouvement.

FINALE

Structure.

Ce mouvement ne retient de la «forme sonate» que le principe des deux thèmes différents. Mais ceux-ci, au lieu d'être diversement développés et confrontés, sont simplement juxtaposés selon l'articulation suivante :

I A^1 mes. 1-15. Présentation du premier thème à la flûte ; il se décompose en un antécédent a) et un conséquent b) :
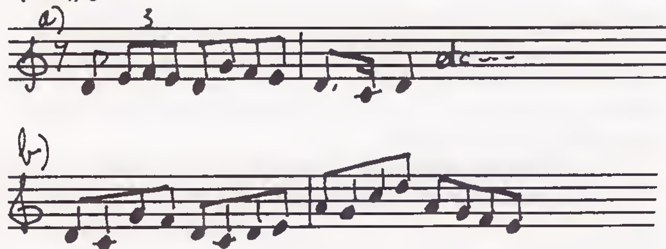


II A^2 mes. 16-21. Reprise seulement de l'antécédent du premier thème.

III A^3 mes. 22-32. C'est toujours le premier thème qui est donné, mais avec des modifications apportées aussi bien à l'antécédent qu'au conséquent.

IV A^4 mes. 33-47. Cette section utilise uniquement le conséquent b) du premier thème.

V B^1 mes. 48-75. Arrivée du deuxième thème qui se décompose également en antécédent a) et conséquent b) :



VI A^5 mes. 76-85. Retour du premier thème qui est présenté avec ses deux éléments a) et b).

VII A^6 mes. 86-97. C'est encore le premier thème qui est ici utilisé, mais avec un développement assez important de l'élément b).

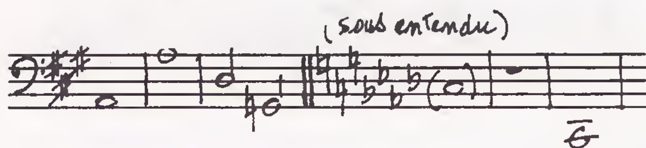
VIII B^2 mes. 98-108. C'est ici que se trouve la seule reprise du deuxième thème. En outre, l'antécédent est omis et seul le conséquent b) apparait (à partir de la mes. 100), transposé à la quarte supérieure.

Entre les sections VIII et IX, on trouve un conduit de trois mesures (mes. 109-111) qui consiste en une reprise variée des trois premières mesures du premier mouvement, transposées à la tierce mineure supérieure.

IX A^7 mes. 112-fin. Dernière reprise du premier thème qui conclut le morceau.

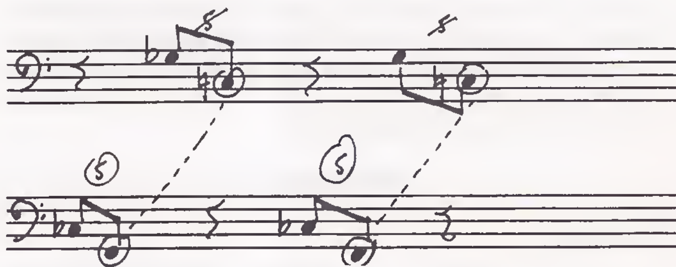
Tonalités et fonctions.

On est à nouveau frappé par l'étalement que prennent certains accords, établissant ainsi les articulations tonales principales avec une très grande clarté. Ainsi, au début, la pédale de tonique **fa** se prolonge pendant toute la première section (mes. 1—15) ; mais dès la mesure 6, la tonique supporte un accord qui «contrarie» sa fonction sans la supprimer. Cette lutte entre la quinte juste (**do**) et la quinte (**do** bémol) - alors que la tonique reste inchangée - va souvent se retrouver au cours de ce final et Debussy s'en servira à la façon d'une sorte de ressort dramatique. A partir de la mesure 13, le **fa** perd en grande partie sa fonction T, en raison du **ré** bémol grave qui marque une transition vers une autre tonalité, celle de **La** majeur. On remarquera aux mes. 19-24 une modulation de **La** à **fa** obtenue par enchainements de quintes à la basse (schéma) :
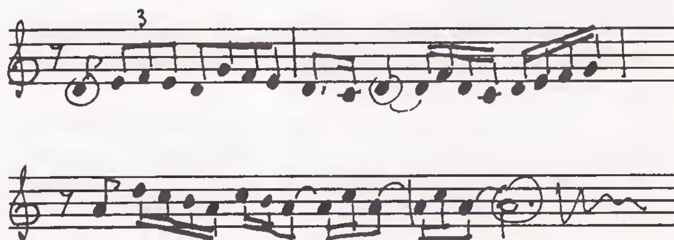


La section III est à nouveau caractérisée par une pédale continue qui est cette fois-ci un **do** pris d'abord comme dominante du ton principal **fa**, puis comme quinte de la dominante de **si bémol**. Cette pédale s'enchaine par saut de quinte à une pédale de **fa** qui - à son tour - s'étend sur toute la section IV. Ce **fa** est le cinquième degré - pris tantôt comme quinte de la T ou comme D) du ton de **si** bémol phrygien (mode de **mi**) propre à toute cette section.

Les mes. 43-47 sont une excellente illustration de la lutte entre quinte juste et quinte diminuée mentionnée plus haut. Ici, c'est la quinte diminuée qui semble l'emporter :



La section V - où le deuxième thème arrive pour la première fois - est particulièrement intéressante du point de vue tonal. On a d'abord une pédale continue de **do**. Comme on vient de le voir, celui-ci supporte une quinte diminuée qui se prolonge durant toute la présentation de l'antécédent du deuxième thème. Toutefois, le thème lui-même est très nettement en **ré** dorien avec une articulation **ré-la-ré** :



Il en résulte un effet bitonal très marqué qui apparait ici pour la seule et unique fois de tout le morceau. Quand le **sol** bémol revient aux mes. 68-71, il prend l'aspect d'un véritable corps étranger qui ne se justifie que par son utilisation en début de section, utilisation qui avait été préparée dès la mesure 43. Le conséquent du thème ne présente pas une bitonalité aussi mordante, mais superpose une mélodie en **ré** dorien et un accompagnement (à la harpe) en **Fa** majeur.

Pour la section VI, qui établit clairement le mode de **mi** bémol dorien, on remarquera les enchainements par quintes des mesures 80-82.

La section VII ramène dans ses deux dernières mesures (mes. 96-97) la quinte diminuée caractéristique de l'accompagnement de l'antécédent du deuxième thème. Mais celle-ci ne réussit pas à s'imposer ; le **sol** bémol est traité à la façon d'une sensible descendante qui se résoud sur la tonique **fa** de la section VIII.

Les sections VIII et IX sont toutes deux dans le ton principal de **Fa** majeur. On remarquera que la section VIII se termine au ton de la dominante avec une triple cadence II-V (mes. 104-108). Cette dominante d'Ut s'enchaine directement à la dominante de **Fa** de la mesure 112, les mesures 109-111 devant être considérées comme «intercalées» afin de créer une suspension temporelle qui n'entraine pas une rupture du déroulement tonal.

Il n'y a pas d'observations nouvelles à faire au sujet des accords, du rythme et de la mélodie.

CONSIDERATIONS GENERALES

De par l'effectif choisi - exceptionnel pour l'époque - Debussy nous prouve qu'il conservait encore son goût pour les alliages sonores recherchés. En particulier la harpe et la flûte sont des instruments qui ont toujours été choyés par le compositeur et leur emploi semble avoir réveillé en lui son ancienne magie des timbres. En ce sens, cette sonate se distingue fortement de celle qui la précède et de celle qui la suit. Du reste, l'auteur en était parfaitement conscient et ses propres remarques que nous avons placées en exergue en apportent la preuve.

Toutefois, il ne s'agit ici que d'un rappel de l'opulence impressionniste, d'un regard nostalgique jeté furtivement sur les temps révolus, en ayant bien conscience qu'ils ne reviendront plus. D'où l'amertume qui en résulte et qui imprègne toute l'oeuvre. Debussy la décrivit de la façon suivante :

«C'est affreusement mélancolique et je ne sais pas si l'on doit en rire ou en pleurer. Peut-être les deux ?» (4)

Nous avons ici affaire à un subtil et séduisant mélange d'impressionnisme et de néo-classicisme. Le premier est surtout traduit par la magie des timbres. Le second explique la limpidité d'écriture de maint passage, la clarté de la plupart des contours mélodiques et la relative simplicité de l'harmonie.

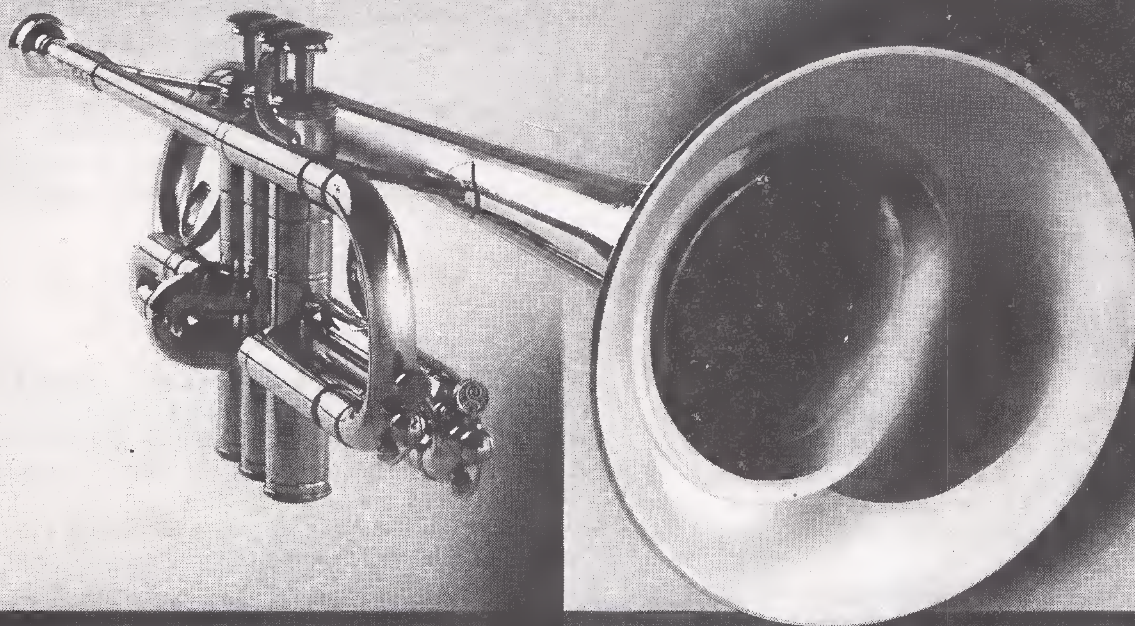
Ces observations se retrouvent sur le plan technique. C'est ainsi que l'on est frappé par le fait que non seulement la gamme par tons est totalement abandonnée mais qu'encore les accords altérés restent d'un emploi très discret. Le phénomène tensionnel et instable provoqué par l'accumulation des tritons et des accords de quinte augmentée passe ainsi au second plan pour mettre en évidence les rapports privilégiés de quintes et d'accords stables (5). Sans doute les enchainements parallèles restent-ils fréquents, mais ils sont souvent contrariés par une voix qui procède par mouvement contraire. On retourne ainsi aux notions essentielles d'écriture du XVIIIe siècle, même en tenant compte des libertés maintenues. Ceci explique que le célèbre flou debussyste ne se retrouve point dans cette oeuvre. Mais grâce aux timbres choisis, la diversité des couleurs et le vaporeux des formules instrumentales viennent heureusement contrebalancer une limpidité qui, autrement, pourrait passer pour de la sécheresse. Le dosage dans l'équilibre est fait de main de maitre et force notre admiration.

Le rappel des trois premières mesures vers la fin du Final ne peut pas être interprété comme une volonté d'utiliser le principe cyclique, puisqu'il y a simple intercalation sans tentative d'incorporation dans le tissu musical ambiant. Par contre, le motif **ré-do-ré-la** (sous-section d) de la Pastorale, mes. 14) peut être considéré comme une cellule à cyclisme sous-jacent : le premier couplet du second mouvement l'incorpore à son thème (mes. 28 : **do-si bémol-do-sol**) et le Final l'utilise pour le conséquent du premier thème (**ré bémol-mi bémol-si bémol**, mes. 6).

Pour terminer, on ne manquera pas d'observer que Debussy tient à maintenir une très grande unité tonale d'ensemble en utilisant pour les trois mouvements la même tonalité de Fa (tantôt mineur, tantôt modal ou majeur). La volonté classicisante est à nouveau tempérée par la variété des différentes échelles utilisées à partir d'une même tonique.

NOTES

1) *Claude Debussy,* **Lettres à deux amis.** *Paris, Joseph Corti 1942. Lettre à Robert Godet du 4.9.1916, p. 157*
2) *Ce terme désigne une note glissant à titre transitoire dans une échelle donnée dont elle ne fait pas encore partie.*
3) *Rappelons que la harpe est normalement accordée en* **do** *bémol et non en* **do** *naturel.*
4) *Op. cit. Lattre à Robert Godet, 1916.*
5) *Nous nous sommes longuement expliqué sur ce sujet dans un article auquel nous nous permettons de renvoyer le lecteur :* **Les phénomènes de stabilité et d'instabilité en harmonie,** *voir L'Education musicale, mars 1977, n° 236, P. 4/200-12/208.*




HENRI
SELMER
PARIS

Pour le Cent cinquantenaire de sa mort :

SCHUBERT APRES SCHUBERT

Un grand dossier historique et musical

Paul Gilbert Langevin

INTRODUCTION

INACHEVES ET ENIGMES DANS L'OEUVRE DE SCHUBERT

S'il n'est pas rare qu'un compositeur laisse derrière lui, interrompues par la mort, une ou plusieurs partitions posthumes, le cas de Franz Schubert est unique à la fois par la proportion d'oeuvres inachevées, fragmentaires ou de quelque manière problématiques contenues dans son catalogue (près du dixième de son immense production complète), et par le fait qu'il ne s'agit nullement de ses oeuvres ultimes, mais qu'elles appartiennent à toutes les époques de sa brève carrière. Non seulement leur quantité, mais pour beaucoup d'entre elles leur valeur sont telles, qu'un siècle et demi après sa mort, la postérité n'est pas encore venue à bout des graves énigmes qu'elles ont suscitées ; et qu'un volume entier ne serait pas superflu pour en dresser l'inventaire et examiner les solutions qui leur furent apportées.

C'est dire que, dans le dossier que nous ouvrons aujourd'hui, nous ne prétendons nullement épuiser le sujet, mais seulement mettre l'accent sur quelques-uns des cas les plus notables. Et d'abord se pose la question de définir et de classer ces «inachevés» suivant le mode sous lequel l'oeuvre s'est présentée à notre connaissance, l'état où elle nous est parvenue. Or ce processus est si variable qu'il faudrait presque, pour chacune, parler de cas d'espèce. Tentons cependant de les regrouper en quelques types principaux :

a) **Oeuvres perdues en tout ou en partie** (provisoirement ou définitivement), **mais dont on sait qu'elles ont existé en entier.**

C'est le cas de la cantate «*Prométhée*» (1816), qui fut exécutée et qui est perdue entièrement ; ou de l'opéra «*Claudine von Villa-Bella*», dont les deux derniers actes servirent à une femme de chambre à allumer du feu dans la maison du détenteur du manuscrit !



Franz SCHUBERT

b) Oeuvres dont on ne possède qu'une ou plusieurs parties, sans pouvoir décider s'il s'agit d'une perte ou d'un inachèvement.

L'exemple-type est celui de l'oratorio «*Lazare ou la Fête de la Résurrection*» (1820), dont le manuscrit connu s'interrompt au milieu du second acte, mais dont il est hautement probable qu'il fut poursuivi plus avant par Schubert. Il en existe bien d'autres, dont le *2e Quatuor à cordes* est un cas historique notable, puisqu'il fut retrouvé en deux étapes. Et la célébrissime *Symphonie inachevée* rentre aussi, d'une certaine manière, dans cette rubrique, puisque nous verrons qu'il est en réalité très difficile de décider combien de mouvements Schubert a écrits...

c) Oeuvres dont on possède des fragments plus ou moins importants, et dont on a la certitude qu'elles ne furent pas achevées.

Ce cas regroupe le plus grand nombre d'oeuvres ; c'est pourquoi il convient de le diviser en deux sous-groupes suivant qu'on possède certains morceaux sous forme exécutable, ou aucun :

1) *Un ou plusieurs mouvements exécutables.* Tels sont les cas du célèbre *Quartettsatz* de 1820 (un mouvement entier, un autre fragmentaire) ; de plusieurs *Sonates* pour piano (trois de 1819, une de 1825 - «*Reliquie*» -, et d'autres encore) ; d'une bonne demi-douzaine d'opéras ou Singspiele, dont le dernier d'entre eux, «*Le Comte de Gleichen*», fut entrepris par Schubert l'année même de sa mort ; d'un *Trio* à cordes (D. 471, 1816) ; et de pièces de moindre étendue.

2) *Aucun mouvement exécutable* même si plusieurs ont été ébauchés. Ces oeuvres, on s'en doute, sont parmi celles que la littérature évoque le plus rarement, même si certaines peuvent être riches d'enseignement sur l'évolution du processus créateur schubertien. Le cas le plus important est celui de la grande esquisse symphonique en *ré* majeur, de 1818 (D. 615).

d) Oeuvres dont le manuscrit existant porte sur la totalité de l'ouvrage, celui-ci n'étant cependant terminé en aucune partie.

Ce cas, dont l'exemple typique est représenté par la première oeuvre que nous étudierons ici - et l'une des plus essentielles de son auteur -, la *Symphonie en mi majeur* de 1821, offre par rapport au précédent une différence fondamentale, en ce sens que son inachèvement n'y est nullement dû à une interruption du processus créateur (lequel était entièrement accompli dans l'esprit du musicien), mais seulement à une notation incomplète, eu égard à la forme choisie.

e) Oeuvres dont la forme connue - et complète en soi - est présumée ne pas être celle que le compositeur leur aurait donnée en définitive.

Nous entrons ici dans le domaine des conjectures plus ou moins motivées. Certaines pièces pour piano à 4 mains appartiennent à ce type, dans la mesure où leur conception apparaît nettement symphonique. C'est pourquoi elles ont fait l'objet de réalisations orchestrales dont le bien-fondé demeure discutable et discuté. Le cas le plus notable est celui du *Grand Duo* op. 140 (de 1824).

f) Oeuvres dont l'existence même est hypothétique, et dont on ne possède aucun élément identifiable avec certitude.

C'est le cas, énigmatique par excellence (et qu'on confond parfois, à tort, avec le précédent), de la fameuse «*Symphonie de Gastein*», pour laquelle plusieurs hypothèses ont été avancées, que nous aurons à discuter. La plus plausible est celle qui l'identifie avec une première version de la *Grande Symphonie en Ut*, qui aurait été seulement révisée (et non écrite) en 1828.

Une fois ces «inachevés» identifiés et classés, se présente le grave problème de leur accès au public, autrement dit de la forme sous laquelle il convient de les proposer à l'auditeur. Ici, les réponses varieront notablement, non seulement suivant l'oeuvre considérée, mais aussi d'une époque à l'autre, voire d'un auteur à l'autre, en fonction des critères d'authenticité retenus. En première analyse, on a le choix entre deux attitudes. Une position trop répandue, mais - il est vrai - la plus facile, est celle qui n'admet comme «authentique» que les oeuvres ou parties d'oeuvres exécutables « à la lettre » dans le texte même où les a laissées le compositeur. Or cette définition, on s'en aperçoit vite, est trop restrictive, car elle aurait conduit à ignorer, par exemple, le *Requiem* de Mozart ! Dès lors, se pose la question de savoir dans quelle mesure une reconstitution ou un «complément» posthumes peuvent, malgré tout, présenter un caractère d'authenticité suffisant pour être admis au répertoire courant au même titre qu'une oeuvre originale. Cette appréciation, fort délicate, comportera à son tour deux étapes. En effet, il faut d'abord reconnaître si le manuscrit incomplet offre au réalisateur éventuel une base de travail suffisamment précise. Ensuite, on devra apprécier le résultat obtenu par référence à l'original et aux oeuvres comparables du même compositeur, en passant au crible, chemin faisant, la méthode suivie par le réalisateur et sa plus ou moins grande honnêteté. Toute la suite de notre étude consistera dans une évaluation de chacun de ces facteurs dans chaque cas considéré.

Pour revenir à Schubert, l'une des premières constatations qui s'imposent est une très singulière accumulation de ces «inachevés» dans la période comprise entre 1819 et 1823, soit à mi-parcours environ de la vie créatrice du musicien : signe que celui-ci traverse à ce moment un état de crise qui demande quelque explication. Il apparaît assez vite que cette relative impuissance n'est autre que l'expression d'un double drame, l'un physique (l'évolution de la maladie contractée en 1818 à Zselitz), l'autre moral - et plus précisément esthétique -, consistant en une véritable remise en cause des fondements de son art. Or ces oeuvres nées sous une mauvaise étoile ne représentent pas moins, pour nombre d'entre elles, d'inestimables joyaux. Elles relèvent des genres les plus divers, de l'oratorio («*Lazare*») au quatuor à

cordes (*le Quartettsatz*, D 703) en passant par plusieurs *Sonates* pour piano et... trois *Symphonies*. La plus connue d'entre elles (1822) était en effet précédée : d'une part, de l'esquisse en *ré* majeur de 1818 - neuf fragments en réduction pianistique, plus ou moins étendus, mais dont un seul paraît «achevable» (1) - ; et surtout de la grande *Symphonie en mi majeur*, dont nous traiterons en premier lieu, et à laquelle (la précédente étant décidément trop parcellaire) doit revenir, chronologiquement, le numéro 7 (2).

On sait en effet que, de 1813 à 1818 (3), Schubert avait écrit déjà six Symphonies, dont les manuscrits furent, après sa mort, aisément retrouvés et datés, mais dont une seule (peut-être deux) devait être jouée, et aucune publiée de son vivant. Dans cette considération pratique, on trouve déjà une première raison de l'inachèvement des trois suivantes. Sans être essentiellement mû par l'intérêt immédiat - loin s'en faut ! -, comment Schubert n'aurait-il pas interrompu la rédaction d'une symphonie si l'occasion se présentait de travaux plus immédiatement profitables, sans pour autant que cela signifiât un quelconque «manque d'inspiration» - argument spécieux trop souvent avancé pour expliquer l'inachèvement de la *Symphonie en mi mineur*... ? Autre fait capital, le voisinage de Beethoven, qui n'était pas sans intimider notre musicien davantage qu'il ne le stimulait. Durant ces années de doute, Schubert, tout en rêvant de devenir l'égal de son grand aîné, ne se sent pas encore assez armé pour y parvenir, surtout en matière symphonique. Et pourtant il possède une conscience aigue de l'originalité de sa propre démarche, et cherche obstinément à l'accomplir : ce qu'il ne réussira pleinement qu'avec sa dernière symphonie, de 1825/1828 (4).

C'est l'intime imbrication de ces circonstances pratiques et esthétiques qui fournit la clé de cette triple tentative des années 1818, 1821 et 1822. Or, tandis que l'oeuvre la plus tardive était admise d'emblée, dès sa redécouverte, pour l'un des sommets de l'art de Schubert, la précédente, non seulement restait dans l'ombre, mais «gênait» visiblement la plupart des commentateurs qui avaient à en connaître, et ne pouvaient lui appliquer aucune étiquette commode. En outre, ses rares exécutions, même dans les réalisations les plus scrupuleuses, ne devaient rencontrer que des succès sans lendemain. Une telle situation est assez inadmissible pour qu'une «réhabilitation» s'impose, à laquelle nous voudrions contribuer ici.

I. LA SYMPHONIE Nº 7 EN MI MAJEUR
(1821, O.E.D. 729)

1. L'HISTOIRE

Davantage que d'«inachevée», la *Symphonie en mi* devrait être qualifiée d'«incomplète». En effet, contrairement aux deux autres cas, son manuscrit ne comporte *aucune lacune* (rejoignant ainsi l'exemple de la *Dixième* de Mahler); mais il n'est rédigé dans tout son détail que jusqu'à la fin de l'exposition du premier thème de l'Allegro. Fait inhabituel chez lui, Schubert ne semble avoir réalisé pour cette symphonie aucun brouillon sur deux portées, comme il le fit pour la plupart des autres (5), mais avoir entrepris d'écrire celle-ci directement en partition d'orchestre. En même temps, cette particularité offre peut-être encore une autre explication de son abandon. Tout se passe comme si, ayant entièrement *pensé* son oeuvre, et pris soin d'en rédiger in extenso les vingt premières pages, le musicien s'était, dans la suite, pour ne pas laisser échapper le fil de son inspiration, contenté d'une notation sommaire, remettant à plus tard, en fonction d'une éventuelle possibilité d'exécution, la réalisation du détail. Mais cette notation lui semblait, sans nul doute, suffisamment précise pour qu'une telle réalisation ne soulevât plus aucune difficulté : peut-être même l'idée lui traversa-t-elle l'esprit qu'un autre serait tout aussi capable que lui de la mener à bien. C'est ce que signifiait

(1) L'autographe s'en trouve à la Bibliothèque municipale de Vienne. Maurice J.E. Brown en a donné une brève analyse dans son excellent opuscule *Schubert's Symphonies* (B.B.C. Music Guides, Londres, 1970, 2e éd. 1976, pages 33-35). Il signale notamment qu'un Andante fut réalisé par lui et créé à Londres, dans sa forme pianistique, en 1957. Nous reviendrons bientôt sur ce cas, qui fait actuellement l'objet de recherches très intéressantes.

(2) Ce numéro n'avait été attribué fallacieusement à la *Grande Symphonie en Ut* qu'en vertu de l'ordre de publication. Mais, repris dans l'Edition Breitkopf, il s'est perpétué jusqu'à nos jours. Espérons que la prochaine Edition intégrale y mettra bon ordre et l'attribuera logiquement à la *Symphonie en mi.*

(3) D'un essai antérieur ne subsistent que des fragments du premier mouvement.

(4) En admettant que la *Symphonie de Gastein* soit un premier état de la *Grande,* ce que nous discuterons dans une partie ultérieure de la présente étude.

(5) C'est à ce processus qu'on doit notamment de posséder une esquisse presque complète pour le Scherzo de la *8e Symphonie*, tandis que son instrumentation a été abandonnée à la deuxième page. Nous aurons bientôt l'occasion d'y revenir.

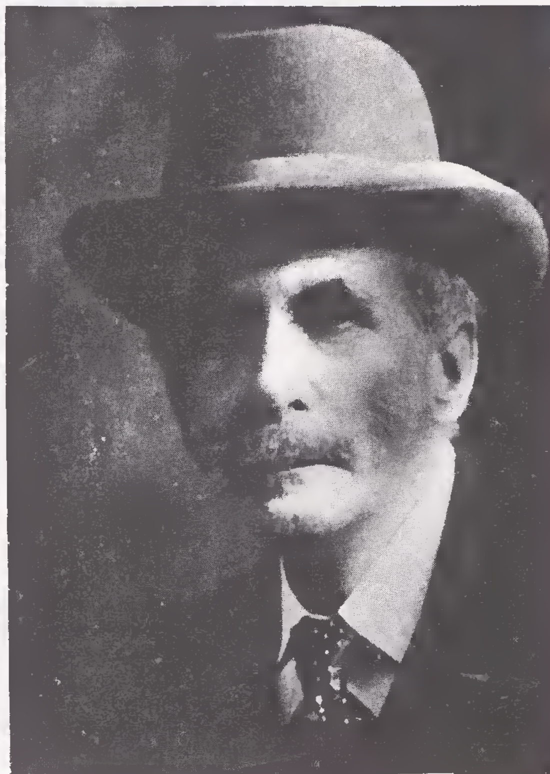
Sir George Grove (un moment détenteur du précieux manuscrit) lorsqu'il affirmait que Schubert «considérait manifestement l'oeuvre comme non moins achevée sur le papier qu'elle l'était dans son esprit» (6).

C'est donc dans un tel état incomplet que cette symphonie, qui porte en en-tête la date d'août 1821, est passée à la postérité. Bien qu'elle n'ait jamais été imprimée (Mandyczewsky, en effet, renonça à l'inclure dans son Edition complète, car aucune partie n'en était directement exécutable), Otto-Erich Deutsch ne lui attribua pas moins un numéro d'ordre (729) dans son *Catalogue thématique*. Remarquons toutefois que ce cas ne comporte aucune véritable «énigme», en ce sens que, contrairement à bien d'autres exemples dont plus d'un chez Schubert lui-même, l'existence de cette partition et l'état exact où la laissa le compositeur furent toujours connus sans contestation possible. Seuls purent varier les points de vue des différents spécialistes et des différentes époques sur l'opportunité d'une restitution et les moyens d'y parvenir. Mais ces divergences d'appréciation suffirent à oblitérer complètement l'importance de l'oeuvre aux yeux du monde musical, quelques rares connaisseurs exceptés.

D'abord détenu par Ferdinand Schubert, le précieux manuscrit fut remis par lui en 1846 à Félix Mendelssohn (qui l'aurait peut-être complété si le temps ne lui en avait fait défaut) ; puis passa aux mains de Paul Mendelssohn (frère de Félix) ; enfin, en 1868, de Sir George Grove. Lorsqu'il l'apprit, Johannes Brahms, qui avait lui-même examiné l'oeuvre et renoncé à la retravailler, entra dans une violente colère, craignant que les Anglais n'en fissent une «obscénité» (7). Cette piètre opinion des qualités de scrupule de nos amis d'Outre-Manche - il est vrai friands de ce genre de «sauvetage» - n'allait pas tarder à recevoir le plus éclatant démenti ; tandis qu'une telle «obscénité» devait être, un demi-siècle plus tard, commise par le propre compatriote du compositeur, Félix Weingartner.

En 1880, après l'avoir montré à Arthur Sullivan - qui se récusa lui aussi -, Sir George communiqua ce document unique (dont il n'existait toujours aucune copie) à son ami le compositeur John Francis BARNETT (1837-1916) (8) qui, émerveillé par la beauté de l'oeuvre, entreprit aussitôt de la compléter. Après bien des mois de travail, après bien des alternatives de joie et de découragement devant l'ampleur de la tâche (car Schubert ne livre pas d'emblée ses secrets même s'il semble parfois facile de le pasticher), Barnett parvint au terme de son entreprise en 1882, et fit connaître sa réalisation à August Manns, chef des renommés concerts du Crystal Palace, et fervent schubertien à qui l'on devait déjà (entre 1877 et 1881) les créations mondiales des trois premières symphonies de jeunesse du musicien viennois.

Enthousiasmé, Manns inscrivit aussitôt l'oeuvre au programme de la saison suivante ; et la symphonie ressuscitée retentit pour la première fois le 5 mai 1883 sous la propre direction de son réalisateur. Assez bien reçue par le public pour justifier sa reprise au cours de la saison de 1884, l'oeuvre impressionna diversement la critique, qui admit seulement la «*très grande habileté et le loyal talent avec lequel Mr. Barnett s'(était) acquitté de sa tâche*» (9). Mais la valeur



John Francis BARNETT

(6) Grove's *Dictionary of Music and Musicians* (Ed. Macmillan, New-York).

(7) «Eine Unzucht» (lettre à Joachim, de décembre 1868). Le fait que des compositeurs de grand renom n'aient pas consenti à entreprendre cette réalisation n'a rien pour surprendre ; et c'est probablement préférable, car ils n'auraient pu éviter d'y projeter par trop leur propre personnalité. Ainsi Schönberg renonça-t-il à compléter la *Dixième* de Mahler, le *Doktor Faust* de Busoni, et plus tard encore le 3e acte de *Lulu*, de Berg. Et ces travaux furent-ils l'oeuvre d'honnêtes artisans, non de créateurs de premier plan. Or personne n'en met plus en doute le bien-fondé, même dans le premier exemple.

(8) Neveu et homonyme de John Barnett (1802-1890, chanteur et compositeur lyrique qui eut son heure de gloire), J.F. Barnett a publié à Londres, en 1906, un ouvrage intitulé *Musical Reminiscences and Impressions*, où il consacre un important chapitre à sa réalisation de la *Symphonie en mi*. Il y raconte notamment comment il crut un jour l'autographe de Schubert définitivement perdu, l'ayant prêté à l'auteur chargé de l'analyser pour le Dictionnaire de Grove, qui l'oublia dans un train !

de l'original ne fut guère perçue, peut-être faute du recul et des éléments de comparaison nécessaires, ou tout simplement parce que la direction de Barnett n'était pas à la hauteur de son talent de réalisateur... Et plus d'un demi-siècle, très exactement soixante-cinq années, allaient s'écouler avant que quiconque se souciât à nouveau de l'existence de cet admirable travail. Dans la préface de la réinstrumentation - aujourd'hui encore inédite - qu'il en réalisa entre 1948 et 1950, le musicologue genevois Emile AMOUDRUZ (1882-1967) (10) a donné de la genèse de sa propre intervention le récit suivant, dont nous transcrirons fidèlement un large extrait :

«... En 1934, Félix Weingartner, ignorant le travail de Barnett, entreprit à son tour une nouvelle version de cette symphonie, qu'il publia aux Editions Universal, de Vienne (11), et exécuta à cette époque dans diverses capitales d'Europe. Pour la mémoire de Weingartner, nous nous abstiendrons de juger ici cette nouvelle version, sans cacher cependant qu'elle fut le point de départ de notre détermination de remettre en honneur la partition de Barnett qui, pour des raisons incompréhensibles, restait toujours complètement inconnue du monde musical.

Dans ce but, nous nous rendîmes en mai 1948 à Londres pour tenter d'y retrouver la partition de Barnett. Nous savions qu'il en avait existé deux exemplaires, l'un restant au Crystal-Palace et l'autre étant la propriété personnelle du réalisateur. Malheureusement nous apprîmes que la première avait été détruite dans l'incendie du Crystal-Palace, en 1936. Quant à la seconde, elle avait disparu à la mort de Barnett en 1916, et toutes nos recherches pour la retrouver demeurèrent vaines. Une demande ultérieure aux éditeurs Breitkopf, à Leipzig, nous apprit que cette maison avait possédé une copie (12) de la partition de Barnett jusqu'en décembre 1943, où elle fut détruite, ainsi que tout le stock de l'arrangement pour piano, par un bombardement aérien.

Un sort tragique s'était donc acharné sur cette partition de Barnett !...

(Mais) si la version orchestrale n'existait plus, il restait cependant le manuscrit original de Schubert et l'arrangement pour piano de Barnett, (dont nous possédions de longue date un exemplaire). *Comme cette réduction est très bien faite et complète, toute la substance musicale de l'oeuvre s'y trouve. De sorte qu'un simple travail d'instrumentation d'après ces deux documents devait permettre de reconstituer la version orchestrale perdue. C'est ce que nous avons fait, en nous efforçant d'être aussi respectueux envers Barnett que lui-même l'avait été envers Schubert. Quoique délicat, ce travail n'offrait pas de grandes difficultés en comparaison du travail de Barnett, qui avait, quant à lui, exigé un talent confinant parfois au génie dans son assimilation de la pensée de Schubert...»* (Genève, 1950)



Emile AMOUDRUZ

(9) T.C. Southgate («The Musical Standard», 12 mai 1883). Nous devons ce document, ainsi que tout le matériel relatif à la version Amoudruz, à l'amabilité de Mme Vve E. Amoudruz, que nous tenons à remercier chaleureusement ici.

(10) Elève de Henri Marteau pour le violon et d'Emile Jacque-Dalcroze pour la théorie, E. Amoudruz, par ailleurs ingénieur, participa à plusieurs formations de chambre avant de tenir un pupitre à l'orchestre romand, qu'il quitta sur un désaccrod avec le chef d'orchestre S'Gravenhagen au sujet de la suppression d'une reprise dans la *Grande Symphonie* de Schubert ! Il mena par la suite une inlassable activité de collectionneur, rassemblant, souvent copiés de sa propre main, nombre de partitions inédites d'auteurs classiques et pré-classiques parfois fort peu connus (la plus grande partie de sa collection se trouve aujourd'hui à la bibliothèque de l'Université de Genève). De sa connaissance intime de l'oeuvre de Schubert sont nées plusieurs orchestrations importantes, dont (outre celle évoquée ici) celles de *l'Ouverture en sol* D. 668 et des *Variations* D. 908.

(11) Référence 10208. Enregistrée au début du microssillon, par F. Litschauer (Vanguard VRS 427, repris par Amadeo), cette version valut à l'oeuvre une relative notoriété auprès des connaisseurs. Tout n'y est d'ailleurs pas à rejeter, ainsi que nous le montrera l'analyse.

(12) S'agit-il ou non de l'exemplaire personnel de Barnett, et sinon qu'est-il advenu de ce dernier ? La question reste irrésolue.

La primeur de cet acte d'amour et de fidélité devait être donnée le 5 mai 1954 à Genève, sous la direction d'Edmond Appia, soixante-et-onze ans jour pour jour après la création mondiale de la version de Barnett. Et, par un singulier retour du destin, la symphonie fut une fois encore rejouée un an plus tard, le 6 avril 1955, sous la baguette de Peter Maag. Ni l'une ni l'autre de ces exécutions ne satisfit pleinement le réalisateur, non plus, semble-t-il, que la critique, qui n'y fit guère écho. Et la symphonie tomba à nouveau dans un long oubli, d'où nous nous employons aujourd'hui à la tirer, à la faveur de l'actuelle «Année Schubert» : la première reprise, en effet, aura lieu le 18 mai prochain à Lugano, dirigée par notre ami Marc Andreae.

Du récit qui précède, il résulte plusieurs constatations que l'on peut, globalement, résumer en deux points. En premier lieu, le lecteur quelque peu prévenu contre ce type de reconstitution pourrait retirer l'impression fallacieuse qu'il est assez vain de prétendre découvrir le vrai visage de la *7e Symphonie*, surtout dans une version qui, au lieu d'un seul réalisateur, en a fait intervenir successivement deux, à plusieurs décennies d'intervalle ! Certes, nul ne soutiendrait que le texte ainsi obtenu puisse correspondre en tout point à ce que Schubert lui-même aurait écrit s'il avait mené sa partition à terme. Mais - et c'est le second point - la divergence est si flagrante et si fondamentale entre l'éthique commune à Barnett et Amoudruz, d'une part, et de l'autre celle de Weingartner, que la remise en honneur du travail si probe des deux premiers s'impose déjà par la seule nécessité de rendre à ces modestes et admirables artisans l'hommage qui leur est dû. Elle s'impose aussi, et peut-être davantage encore, par l'évident enrichissement que peut apporter au monde musical la connaissance d'un jalon essentiel de la création schubertienne. Ce jalon, nous l'analyserons dans le chapitre prochain, en même temps que nous confronterons les deux réalisations en présence, n'ayant plus aujourd'hui les mêmes motifs qu'Amoudruz en 1950 de «ménager» Weingartner !

(A suivre...)

PETITE ANNONCE

* La "Création" de Haydn, oratorio Biblique et Maçonnique

par
Jacques CHAILLEY

On connait la genèse de cette oeuvre exceptionnelle, dont la genèse remonte au premier voyage de Haydn en Angleterre, en 1791, et aux impressions profondes qu'il y ressentit. La première, de nature musicale, fut une audition monumentale du **Messie** à Westminster ; la seconde, de caractère très différent, fut l'émotion presque physique qui l'étreignit lorsque, rendant visite à l'observatoire de Herschel, il entrevit les mondes immenses révélés par le télescope de l'astronome : «Si haut, si loin...». Du premier de ces deux chocs allait naitre l'idée d'un grand oratorio, sans commune mesure avec son **Tobie** de jeunesse ; le second devait lui insuffler l'esprit dans lequel il allait traiter le grand sujet qui fut finalement choisi.

On raconte - peut-être est-ce une légende - que lorsque, à son second voyage en 1794, il rencontra à nouveau Herschel, cette fois dans un salon, il s'ouvrit à des interlocuteurs de son désir de composer lui aussi un oratorio à la suite de Haendel, mais parla aussi de la difficulté de trouver un sujet. L'un des présents, le violoniste Barthélémon, aurait alors pris une Bible sur un rayon de bibliothèque et l'aurait tendue à Haydn : «Tenez», lui aurait-il dit, vous n'avez qu'à commencer par le commencement». Le commencement, c'est, comme chacun le sait, le premier chapitre de la Genèse racontant la Création.

Dans un premier temps, l'impresario Salomon avait remis à Haydn un livret en anglais, écrit par un poète quelque peu obscur, Lindley, d'après le **Paradis Perdu** de Milton. Il le lui présenta (peut-être était-ce vrai) comme jadis composé pour Haendel et non utilisé par lui. Cette remarque dut piquer Haydn au vif, car il se mit aussitôt à l'ouvrage. Mais il parlait fort mal l'anglais : dans son carnet de voyage, il note l'achat à Londres de «6 schiots», et les exégètes ont mis très longtemps à comprendre que cela voulait dire «6 chemises» (shirts). Le travail avançait mal. C'est alors qu'intervint Van Swieten qui persuada Haydn de renoncer à une langue qu'il ignorait, et s'offrit à traduire en allemand le livret de Lindley. Ce n'était pas la première fois que Van Swieten travaillait pour Haydn : il avait jadis collaboré - à la version vocale des **Sept Paroles du Christ**. Le musicien accepta l'offre et se trouva bientôt en possession d'un texte en allemand qui n'était pas une simple traduction, mais une version entièrement remaniée. Elle était en outre parsemée de multiples indications musicales qui lui dictaient en quelque sorte la musique à écrire, comme le fera plus tard Paul Claudel lorsqu'il collaborera avec Arthur Honegger.

Le nouveau librettiste, le baron Gottfried Van Swieten, était un personnage influent dans la vie musicale viennoise. Ancien ambassadeur et bibliothécaire de la Cour, érudit et autoritaire, il était l'un des rares musiciens de Vienne à connaitre et révérer Bach et Haendel : c'est lui qui avait persuadé Mozart de réorchestrer le **Messie** et il lui avait fait connaitre, vers 1782, les grandes oeuvres de Bach, dont la révélation devait si fortement influer sur son style.

Mais c'était aussi un Franc-Maçon actif et influent. En adaptant le livret de Lindley, il l'infléchit dans le sens des idées philosophiques de la Loge, et c'est un véritable poème biblico-maçonnique qu'il remit à Haydn. Celui-ci, on l'a vu précédemment, était tout disposé à l'accepter pour tel. Non seulement il n'en ignora pas la signification, mais l'analyse de la partition montre qu'il en a largement tenu compte, et l'a lui-même soulignée en pleine connaissance de cause. Les contemporains ne s'y laissèrent pas tromper : l'opposition est frappante entre le succès triomphal de l'oeuvre dans tous les milieux favorables aux idées «progressistes», tant en Autriche qu'à l'étranger, et notamment en France (concerts de la Loge Olympique), et la réticence allant jusqu'au boycottage que manifestèrent a son sujet les milieux religieux rigoristes : l'oeuvre fut longtemps interdite dans les églises, et, jouant sur son nom, Haydn fut publiquement traité en chaire de **Heiden** (paien) dans une petite ville de Bohême, Plan, dont le recteur avait enfreint l'interdiction.

Le musicien se montre fort affecté de cette attitude : «La Création de Dieu, écrivit-il a cette occasion, a toujours été considérée comme l'oeuvre la plus noble, la plus capable d'inspirer le respect à l'homme qui la contemple. Composer un accompagnement musical qui convienne à cette grande oeuvre ne peut avoir d'autres effets que d'intensifier les sentiments de respect dans le coeur des hommes et rendre plus sensibles la bonté et la toute-puissance du Créateur. Comment provoquer ces saints sentiments pourrait-il être irrespectueux envers l'Eglise ?»

Ces phrases, Haydn pouvait les signer aussi bien comme Maçon que comme catholique. On l'a déjà dit, ce n'est que dans la 2e moitié du XIXe s., et dans certains pays seule-

*Voir l'Education musicale n° 246

ment (surtout en France), que la Franc-Maçonnerie prendra le visage athée et anticlérical qui est parfois devenu son image de marque, et qui ne correspond nullement à ce qu'elle était au XVIIIe siècle. Arrêtons-nous un instant sur ce point.

Foncièrement inspiréede la «Philosophie des Lumières», qui professait un déisme indifférent aux dogmes, elle était en ses débuts fondamentalement religieuse, considérant la croyance en Dieu non comme une vérité révélée, mais comme une nécessité de la Raison, qui ne pouvait admettre, comme devait le dire Voltaire «que cette horloge marche et n'ait point d'horloger».

C'est pourquoi, plaçant à égalité la Bible, le Coran ou les Védas parmi les «livres de la Loi sacrée» et laissant à ses membres le soin de choisir entre eux (d'où l'hostilité de Rome à son égard), la Franc-Maçonnerie accordait sa religiosité sur la croyance uniforme en un Dieu créateur, le «Grand Architecte de l'Univers», à la gloire duquel, selon la formule consacrée, elle entendait consacrer ses travaux. On conçoit que la «Création», tout biblique qu'en fût le récit, pouvait aisément devenir un sujet maçonnique par excellence ; elle était le GrandOeuvre, le «Grosse Werk» que chantera le chœur à la fin de la 2e partie de l'oratorio. Tout le début de la Genèse s'accordait d'autant mieux avec la spiritualité des Loges qu'il illustrait une devise très en honneur dans leurs travaux, **Ordo ab Chao**, «L'ordre nait du chaos», devise appliquée d'ailleurs aussi bien à l'intelligence divine supérieure qu'à l'intelligence de l'homme dont les philosophes exaltaient la Raison, et à qui la Lumière dispensée par l'Initiation ne pouvait que donner un supplément de clairvoyance et de sagesse.

A cet égard en effet, la Franc-Maçonnerie se considérait comme héritière et dépositaire de traditions initiatiques remontant au moins à l'Egypte pharaonique (d'où le cadre de la **Flûte Enchantée**), et qui incorporaient la cosmogonie aristotélicienne (rôle prépondérant des Quatre Eléments), en faisant également une part aux traditions de l'Alchimie médiévale (largement remise en honneur au XVIIe s.) ; elle accordait enfin une place privilégiée aux traditions compagnonniques des diverses corporations, parmi lesquelles principalement celles des architectes et tailleurs de pierre qui lui ont donné son nom. D'où la permanence d'un rituel minutieux et d'une mythologie fondée sur la légende de l'architecte du Temple de Salomon, Hiram selon la Bible. Se déclarant le successeur de ces bâtisseurs de jadis, elle leur donnait le nom de «maçons opératifs», se réservant à elle-même celui de «Maçonnerie spéculative», et l'on conçoit pourquoi, révérant dans le Créateur le «Grand Architecte», elle se sentait directement concernée dans l'hommage qu'elle lui rendait.

On comprend aussi que si le récit biblique de l'Oeuvre des Sept Jours cadrait admirablement avec ses conceptions, la suite du récit de la Genèse, relative à la Faute Originelle et à l'exclusion du Paradis Terrestre, devait la trouver plus réticente ; on n'y rencontrera aucune mention tout au long de l'oratorio, hormis une brève et sybilline allusion dans les toutes dernières pages de l'oeuvre : «O couple heureux, dont le bonheur est assuré à tout jamais, si toutefois vous n'êtes séduit par la vanité d'avoir plus que vous n'avez et de savoir plus que vous ne devez savoir» (III, 33). Admonestation peu conforme au contexte, et qui ressemblerait assez à un placage de dernière minute destiné à «couvrir» l'auteur devant un reproche d'omission qu'il sentait imminent, et qui fut effectivement l'un des griefs les plus fréquemment exprimés par ses opposants.

Car en même temps qu'un hymne au «Grand Architecte», la **Création** se présente, en conformité avec la philosophie des Lumières, comme un hymne à la Raison et à la gloire de l'Homme : «Fait de dignité et de grandeur, doté de beauté, force et courage, dressé face au ciel, se tient l'Homme (**Mensch**), un homme (**Mann**), roi de la Nature. Son front largement voûté annonce la profondeur de la Sagesse, et dans son clair regard brille l'Esprit, souffle et image éternelle du Créateur» (II, aria n° 23).

Musicalement parlant, qu'on ne s'attende pas à une symbolique aussi poussée que dans la **Zauberflöte** : Haydn n'était guère, comme Mozart, enclin aux spéculations métaphysiques. De plus, le livret ne contenait, contrairement à celui que Schikaneder avait soumis à Mozart, aucune allusion rituelle propre à une transposition musicale. Est-ce à dire que le maçonnisme de la **Création** résiderait dans son seul livret, et que la musique de Haydn y serait restée indifférente ? Ce serait nier l'évidence. Initié depuis six ans, Haydn connaissait parfaitement le rituel et les conventions, même si les «épreuves» semblent l'avoir beaucoup moins marqué que son ami Mozart.

On notera d'abord, selon la symbolique élémentaire, l'importance des tonalités (1) et la prééminence du nombre Trois dans la partition. Peut-être est-ce un hasard si le prologue aborde l'armature maçonnique de 3 bémols (ici **ut mineur contre le mi bémol majeur de la Flûte**), s'il expose trois fois (mes. 2 - 3, 5 - 6, et 10 - 11) son motif initial de tierces descendantes et s'il conclut mes. 58 - 59 par les trois accords répétés de la batterie rituelle qui terminaient également l'ouverture de la **Flûte** ; peut-être est-ce un hasard si, aux trois bémols du chaos initial s'oppose, au n° 2, la luminosité du **Neue Welt** en la majeur, avec son armature de trois dièses. Peut-être est-ce un hasard si, dès le premier aria (N° 2), les mots **der erste Tag entstand** (le premier Jour se leva) se chantent sur l'air de la **Carmagnole**, symbole de la Révolution et par là des idées «philosophiques» que véhiculait la Révolution française ; mais il est curieux que ce hasard se renouvelle (n° 13,mes. 70) en faisant entendre à découvert, bien clairement malgré les petits grupettos ajoutés, rythme et mélodie de la Marseillaise sur des paroles tout aussi significatives : **in alle Welt ergeht das Wort** (2). Et les «hasards» se poursuivent à une telle cadence qu'on ne peut plus les appeler de ce nom. Voici, en arrière-plan du **Neue Welt** du choeur n° 2, le rythme du petit motif de cinq notes jadis confié au flûtiau de Pagageno ; dans le choeur n° 13 du 4ème jour, ce sont les vents des «colonnes d'harmonie» qui accompagnent les trois vers psalmiques du **Coeli enar-**

rant gloriam Dei, traité dans le style des cantiques de Loge auxquels Mozart nous a habitués, pour glorifier maçonniquement **seiner Hande Werk**, «l'oeuvre de ses mains». Puis, à l'évocation de la Nuit, c'est un trio des trois Archanges qui rappelle singulièrement celui des trois Enfants, envoyés de la Reine de la Nuit, le tout dans l'Ut majeur du Ton-Paradigme qui chez Mozart chantait la gloire et la sagesse de Sarastro. On retrouverait les mêmes préoccupations dans le n° 27, **Zu dir, o Herr**, trio à trois bémols et à trois temps, où se retrouvent les vents de la «colonne d'harmonie» et dont les paroles, par leur allusion à la renaissance périodique de la nature dans le cycle des saisons, rejoignent l'une des idées initiatiques les plus fréquentes, celle de la mort suivie d'une renaissance dans un état meilleur. Ajoutons que les Maçons devaient être sensibles au fait que l'introduction de l'oeuvre, en décrivant le Chaos avant de l'opposer au **Neue Welt** en la majeur, se faisait l'illustration de leur devise déjà mentionnée **Ordo ab Chao** (3).

On peut également relever que si Gabriel et Raphaël figurent bien dans la liste des Archanges, le premier comme messager divin auprès du prophète Daniel, puis dans Saint Luc auprès de la Vierge Marie, le second dans le même rôle auprès de Tobie, on chercherait en vain Uriel dans la Bible ou l'Evangile (4) : c'est un archange des religions orientales dont le nom signifie, parait-il, «Lumière du Ciel» ; s'il est mentionné une fois (et une seule) dans un apocryphe biblique, le livre d'Esdras, il est étranger à l'orthodoxie judéo-chrétienne. Quant à la troisième partie dans laquelle, la Création achevée, ne restent en scène qu'Adam et Eve pour un long hymne d'amour humain, les rigoristes ne manquèrent pas de la trouver quelque peu déplacée dans une oeuvre sacrée.

On a dit combien Haydn avait été péniblement surpris des témoignages d'hostilité que son oeuvre avait suscités dans les milieux religieux. «Jamais écrit-il dans son journal, je ne fus aussi recueilli que lors de la composition de la **Création**. Chaque jour je m'agenouillais et priais Dieu de me donner la force de mener l'oeuvre à bonne fin».

Sa sincérité ne saurait faire de doute ; lorsque Mozart rencontra la Franc-Maçonnerie, il avait depuis longtemps perdu, sinon la foi, du moins la conviction religieuse. Haydn non, et son initiation en 1785 ne fut nullement ressentie par lui comme une abjuration. La **Création** est peut-être le premier oratorio maçonnique de l'histoire (5) : ce n'en est pas moins, après beaucoup d'autres, l'un des chefs d'oeuvre de la musique religieuse de son temps et des autres.

NOTES

1) *Sur les tonalités et en particulier le rôle* **d'Ut majeur** *voir notre* **Flûte Enchantée**, *p. 170*
2) *Non transcrits dans l'édition chant et piano de Peters, p. 47 ; tronqués dans l'édition Littolff en traduction française, p. 42.*
3) *Sur les antécédents de cette célèbre introduction dont le premier modèle semble être la «Cahos» des* **Elemens de Jean Féry Rebel en 1737**, *voir notre étude sur le quatuor K. 465 de Mozart dans les* **Studia Natalicia in honorem Knud Jeppesen**, *Copenhague 1962, p. 284.*
4) *Le nom existe dans la Bible, mais comme personnage historique, non comme ange ou archange.*
5) *Si l'on ne veut pas considérer comme tel le* **Carmem Saeculare** *de Philidor (1779) écrit pour les Loges de Londres : le texte est un mélange d'odes d'Horace choisies pour leur accordance avec la philosophie maçonnique.*

INFORMATIONS DIVERSES

o I.S.M.E.

Le Comité de la Section française de l'I.S.M.E. (International Society for Music Education) vous informe que le XIII° Congrès International de l'ISME aura lieu à LONDON (Ontario, Canada) du 12 au 20 Août 1978. Le thème en sera « La personne d'abord ».

Mme Blanche LEDUC, Présidente de la Section française souhaite vivement conduire une importante délégation française à ce congrès qui se révèle être d'une grande importance.

Elle fait appel à tous les membres de la Section française ainsi qu'à ceux qui s'intéressent aux problèmes de l'enseignement musical pour se joindre à la délégation.

La Section polonaise de l'ISME organise un séminaire à POZNAN du 20 au 27 juin 1978 sur le thème : « La Musique, facteur de développement social dans le cadre de la jeunesse ».

Des conditions intéressantes sont envisagées par la Section française pour les frais de voyage et de séjour.

Pour tous renseignements, s'adresser à Madame Jacqueline AMELLER, 82, rue du 22 Septembre 92400 COURBEVOIE

o Concours International de flûte pour la musique contemporaine

Ce concours aura lieu à La Rochelle du 3 au 7 juillet 1978. Il comprend deux épreuves éliminatoires et une épreuve finale. Pour tous renseignements détaillés, s'adresser à : La Recherche artistique, 104, rue de la Tour, 75016 Paris.

INFORMATIONS DIVERSES

o **Baccalauréat de technicien Musique (F. 11) - Session 1978 - Epreuve d'exécution instrumentale deuxième partie.**

Circulaire n° 78-140 du 30 mars 1978.

LISTE

Alto	Quatre Visages, La Parisienne, La Bruxelloise de Darius Milhaud (Editions Ménestrel - Heugel)
Basson	Fantasuite de Marcel Dautremer (Editions Choudens)
Clarinette	Récit et Impromptu de Marcel Dautremer (Editions Leduc)
Clavecin	Carillon pour les heures du jour et de la nuit de M. Ohana (Editions Billaudot)
Cornet	Fantaisie de F. Thome (Editions Leduc)
Cor d'harmonie	Cantecor de Henri Busser (Editions Leduc)
Contrebasse	Danses Finlandaises de Roger Calmel (Editions Combre - Consortium Musical)
Flûte (traversière)	Concertino en Mi Majeur, Largo et Saltarelle de Henri Tomasi (Editions Costallat) Editions Leduc)
Flûte à bec	*Alto :* Sonatina de Peter Pope (Editions Schott n° 10073) Eschig
Soprano ou ténor	Sonatine opus 9 de Manfred Kelkel (Editions Moerck n° 1511) (Zurfluh)
Guitare	Caprice, Complainte et Ronde, Seulement Complainte et Ronde de E. Djemil (Editions Leduc)
Harpe	Etude de Concert (Au Matin) de Marcel Tournier (Editions Leduc)
Hautbois	Fantaisie Pastorale de Pierné (Editions Billaudot)
Ondes Martenot	Thrène et Danse de Janine Rueff (Editions Leduc)
Orgue	Choral Phrygien de Jehan Alain (Editions Hérelle - Consortium Musical)
Percussion	Trois Etudes de Jean Aubain (Editions Leduc)
Piano	Des pas sur la Neige, Général Lavine Excentrique de Debussy (Editions Durand)
Saxophone	Musiques légères de Jean Lemaire (Editions Leduc)
Trombone-ténor	Doubles sur un Choral de René Duclos (Editions Leduc)
Trombone-basse	Essai d'Odette Gartenlaub (Editions Rideau Rouge)
Tuba	Introduction et Sérénade de Barra (Editions Leduc)
Trompette	Sonate (premier mouvement) de Jean Hubeau (Editions Durand) en ut ou en si
Violon	Danses Roumaines, Les Quatre Dernières de Bela Bartok (Editions Boosey et Hawkes)
Violoncelle	Chant Elégiaque de F. Schmitt (Editions Durand)

o **Choeur et orchestre de l'Université Paris-Sorbonne**

Le CHOEUR ET ORCHESTRE DE L'UNIVERSITE PARIS-SORBONE dirigé par Jacques GRIMBERT, accueille le 24 mai 1978, le Dr Max POMMER, Directeur de la Musique à l'Université de Leipzig, consacrant ainsi le premier échange de Directeurs de la Musique à l'Université entre la R.D.A. et la France.

A cette occasion, le C.O.U.P.S. donne trois concerts :

– Jeudi 1er juin à 20 h. 30 au GRAND AMPHITHEATRE DE LA SORBONNE

MESSE en La bémol Majeur de F. SCHUBERT
Direction Jacques GRIMBERT

Solistes :	Soprano	Anny MORY	Ténor	Jean-Claude ORLIAC
	Alto	Anna RINGART	Basse	Jean-Jacques DORMERE

– Vendredi 2 juin à 20 h. 30 à l'EGLISE SAINT-MERRI
Lundi 5 juin à 20 h. 30 au GRAND AMPHITHEATRE DE LA SORBONNE

Ensemble vocal et Chœur National
PASSION SELON SAINT-JEAN de J.S. BACH
Direction Dr Max POMMER

Solistes :	Soprano	Odile PIETTI	Ténor	Jean-Claude ORLIAC
	Alto	Anna RINGART	Basse	Christian TREGUIER

Pour tout renseignement : C.O.U.P.S. 606 17-49 poste 26
Centre Universitaire de Clignancourt, rue Francis de Croisset 75877 PARIS Cedex 18.

LES MUSIQUES ACTUELLES *

Paul PITTION
Professeur Honoraire

LE THEATRE MUSICAL (1)

Le **Théâtre musical**, encore appelé dans ses variantes **théâtre total, musique-spectacle ou théâtre ouvert** quant il présente une part d'aléatoire, cette forme toujours en évolution trouve sa lointaine origine dans la conception wagnérienne de la «représentation parfaite» exposée dans **Opéra et Drame** (1951) ; toutefois à Bayreuth, jusqu'à la modernisation des mises en scène d'après 1950, les représentations ne s'éloignaient pas tellement de la tradition italienne. Au début du siècle viennent s'ajouter à la musique lyrique ou instrumentale des matériaux qui lui sont étrangers. SCRIABINE (1872-1915) fait projeter des lumières colorées pendant l'exécution de sa symphonie avec choeurs **Prométhée ou le Poème du Feu** (1909-10) : rouge quant la tonalité est celle d'ut, bleu clair pour fa dièse, couleur acier avec reflet métallique pour mi bémol, etc... A la même époque, SCHONBERG accompagne son opéra **Die glückliche Hand** («La Main heureuse», 1908-13) de projections lumineuses réglées minutieusement et de telle manière qu'elles s'incorporent à l'action hallucinante. A partie de 1928, on essaie de faire entrer dans le jeu le cinéma, notamment dans le **Christophe Colomb** de D. MILHAUD ; conjonction peu scénique, il faut le reconnaitre, entre les formes traditionnelles de l'opéra et de l'oratorio, et le décor projeté sur un écran. Puis c'est au tour de la bande magnétique d'entrer en scène quand nait la musique concrète. Enfin, on convie le public à participer à l'action soit par des jeux de foule, soit par des interventions directes au cours du spectacle dans le but d'en modifier le déroulement. C'est à CAGE qu'il revient d'aller beaucoup plus loin encore : dans **Water Music** d'abord (1952), «partition visuelle» qui permet au pianiste d'utiliser en plus de son clavier des objets insolites tels que des récipients remplis d'eau et des sifflets, le tout étant soumis au «hasard» ; dans **Music Walk** (1959) où les interprètes ajoutent au clavier d'autres sources sonores comme des enregistrements et de la radio ; mais surtout dans **Theater Piece** (1960), partition de «musique théâtrale» où chaque exécutant est invité à produire pendant un temps donné un certain nombre d'actions programmées par lui, qu'il a numérotées sur fiches, d'après des mots (noms, verbes) tirés au hasard d'un dictionnaire. Le chemin de l'irrationnel le plus poussé est dès lors largement ouvert à l'imagination. Mais, dit Cage, «toute tentative de rejeter l'irrationnel est irrationnelle», et l'on aurait tort de repousser systématiquement dans le domaine de l'utopie ces tentatives de réunir musique, action, mise en scène et public dans l'art lyrique.

Trois musiciens choisis par nous illustrent ces tendances. Le premier, Dicter SCHNEBEL (1930) semble attiré par tous les problèmes concernant la voix et le théâtre musical évoluant dans un contexte théologique. **Glossolalie** («Discours des langues», 1960) comporte tout un matériau linguistique et phonétique ; c'est une série de tableaux interchangeables et de structures variables : «Je n'ai pas cherché, précise le musicien, à faire du théâtre garni de musique, ou le contraire. L'intérêt, c'est le théâtre que renferme ma musique». Dans la version que nous avons entendue en 1966 - sans être certain que ce soit la dernière car l'auteur revient souvent sur ses créations - le matériel rassemblait quatre «lecteurs» (deux hommes et deux femmes), un piano, un harmonium et une percussion. Le début présente des éléments simples de langage et de musique instrumentale ; les deux sont ensuite accolés, combinés ou développés. Afin que le parler soit de la musique, ou le contraire, et qu'on ne soit pas tenté d'attribuer un sens au texte, celui-ci emprunte ses divers éléments aux langues étrangères (le coréen parfois), et la musique à des formules accolées ou à du bruitage (verres qu'on remplit par exemple). L'oeuvre vocale de Schnebel est déjà abondante : «Mon instrument, dit-il, c'est la voix». Citons entre autres **DT XXXI/6** pour douze groupes vocaux chantant un extrait de la Bible (Moïse, Livre V) sur des emprunts aux langues de divers pays, toujours afin que le texte ne prenne pas le pas sur la musique ; **Für Stimmen... Missa est**, dont le matériau parlé ou chanté est lui aussi emprunté à la Bible tra-

(1) Les nécessités de la mise en page ont imposé une légère modification au Plan général de notre étude. Les «compositions avec ordinateur» figureront dans le prochain article.

* Voir l'Education Musicale n° 239 à 246

duite dans sept langues mais sans référence à un sens littéraire quelconque ; **Atemzüge** («Respiration») et **Mund-Stücke II** («Morceaux pour bouche»), ces deux partitions explorant curieusement, grâce à des micros enregistreurs fixés en divers points des organes de phonation, les différentes émissions provenant de ces organes.

Dans l'oeuvre de Mauricio KAGEL (1931), il faut faire la part de la recherche expérimentale et des réussites indéniables dues à un véritable talent, en instrumentation notamment. Les techniques d'écriture sérielle ne sont pas étrangères à **Anagramma** pour voix et orchestre qui a révélé son auteur en 1958. **Sur Scène** (1960) est la première partition écrite dans la forme du théâtre musical telle qu'on le concevait à ses débuts. C'est du «théâtre de musique en un acte» où la musique elle-même est mise en scène : les instrumentistes procèdent en public aux exercices techniques qui précèdent ordinairement un concert : vocalises, gammes, traits rapides «pour se faire les doigts», etc... En 1970, la création de **Staatstheater** à l'Opéra de Hambourg sous la direction de Rolf Libermann, a provoqué un véritable tumulte. C'est une sorte de parodie conçue avec des moyens théâtraux mais dépourvue d'action continue, une vivisection divertissante parfois, de l'opéra traditionnel, de ses interprètes et de sa mise en scène : c'est ainsi que le Dragon de **Siegfried** tiré de la «cassolerie wagnérienne» comme disait Debussy, dont il faut bien dire que l'apparition autrefois sur scène prêtait à rire, cet animal hideux de carton-pâte s'est mué... en crocodile.

D'autres partitions sont tout aussi singulières. Ainsi dans **Match** (1964), deux violoncellistes s'affrontent, arbitrés par le percussionniste, **Prima Vista** fait appel à des dispositives qui «déclenchent» diverses interventions des instruments. Le sujet de **Tremens** se rapporte aux hallucinations acoustiques provoquées par la drogue (Ce sujet intéresse surtout les musiciens américains). **Tzwein Mann Orchestrer**, entendu à Paris en 1976, met entre les mains de deux instrumentistes-acteurs un bric-à-brac de sources sonores hétéroclites, soit en apparence traditionnelles comme ce violon lilliputien, soit plus ou moins «bricolées» comme cette guitare grattée par une brosse métallique. Dans **Camera obscura**, Kagel revient à l'emploi de sources lumineuses et fait entrer en scène les acteurs à bicyclette, sur patins, ou en trotinette. Mais arrêtons-là cette liste des musiques-spectacles dont certaines touchent sinon à la farce - ce qui n'était pourtant pas dans les intentions de l'auteur - du moins à un relent de néo-dadaïsme ambigu et polémique visant à la remise en cause des traditions lyriques, à une provocation du monde musical, qui n'a rien à voir avec ce monde bourgeois qui fut la cible de l'Ecole Dada des années 16. Mais est-il vraiment convaincant et de bon goût de combattre un pathos par un autre pathos ?...

On ne peut non plus dénier à Georges APERGHIS (né en Grèce en 1945 et vivant actuellement en France) un talent certain, comme l'atteste la partition qu'il a présentée en 1973 au Festival d'Avignon, **Pandemonium** (Le succès de son **Ouverture** y fut moindre...). C'est un complexe musical pour huit chanteurs, quatre acteurs, sept instrumentistes et bande magnétique ; l'instrumentation offre de nombreuses trouvailles intéressantes, notamment dans l'Interlude qui précède l'acte II. C'est en tout cas une oeuvre de valeur qui ne mérite en rien les réserves que nous formulons plus loin au sujet du théâtre musical. (**Kryptogramma** est écrit pour des percussions exposant d'abord des éléments puis les développant avant de les contrapunter de manière originale. **L'Oraison funèbre** (1971) conte «l'histoire d'un compositeur qui aurait suivi de trop près les conseils des manuels de composition». (Voilà qui va apporter de l'eau au moulin «à vent» de ceux qui, depuis mai 68, contestent la valeur de l'apprentissage de l'écriture et du solfège, au Conservatoire, ou ailleurs... Comme si l'on pouvait «savoir» sans «apprendre»... comme si l'artisan pouvait se passer d'un outil !...)

Quelle conclusion tirer de ces tentatives de théâtre musical ?... Constatons d'abord que cette forme nouvelle est loin d'être au point et que chaque musicien d'avant-garde modifie ce qui a été fait avant lui dans le genre. Sauf pour quelques réussites exceptionnelles dont il est parlé plus haut, la mise en scène y est souvent sans relation directe avec la musique ou l'action, et fait systématiquement appel à l'étrange dont on est vite lassé, à l'entassement d'objects hétéroclites sortis souvent des boutiques de brocanteurs. Lorsqu'il y a une action, son déroulement en est si hâché que l'auditeur se sent engagé dans un labyrinthe ; ou alors elle est parsemée de citations, d'imitations, voire d'extravagances, ce qui lui enlève toute crédibilité. Comme on est loin de l'unité, de la beauté et de l'authenticité du théâtre parlé contemporain !... La partition musicale y est souvent informe, réduite parfois à des bruitages, et c'est là un paradoxe, ne prend que rarement référence à certains apports pourtant très valables des musiques de notre temps. Le public, convié à participer à l'action comme dans un psychodrame, s'y refuse généralement, ou intervient avec maladresse. Quant à l'émotion qui restera toujours un des facteurs de l'art lyrique - «La bonne musique n'est que notre émotion», dit Stendhal dans la «Vie de Rossini»-, on n'en trouve guère de reflets sur le visage des spectateurs totalement déroutés.

(à suivre)

SUPPLÉMENT AU DIALOGUE DES NORNES

propos sur la Tétralogie selon Pierre Boulez et Patrice Chéreau (6) *

par Michel GUIOMAR

Au premier acte de **Siegfried**, nous avons mesuré l'erreur de P. Chéreau : refusant la caverne de Mime, il installe un simple atelier de plein air forestier qu'une brève manipulation de Wotan, injustifiable et sans magie, métamorphose et asservit en lieu industriel. Nous y saisissons comment le mépris des images et intentions musicales et de la nécessité, qui leur est liée, de la scène intérieure, a égaré ici l'exégèse de la **Tétralogie**, irrecevable d'être contradictoire à elle-même. Dans **La Terre et les rêveries du repos**' G. Bachelard observe :

une distinction peut être faite entre les images de la grotte et celles du labyrinthe souterrain, bien que ces deux types d'images soient si souvent confondues. En accumulant les différences, on peut dire que les images de la grotte relèvent de l'imagination du repos, tandis que les images du labyrinthe relèvent de l'imagination du mouvement difficile, du mouvement angoissant (p. 185).

Parmi les espaces fermés de la **Tétralogie**, deux lieux souterrains témoignent à la fois de leurs analogies et de leurs oppositions, le **Nibelheim** qui fait apparaitre la première fois Mime, sous la contrainte angoissante d'Alberich, la **grotte** où Mime ré-apparait près de Siegfried, au moment même où il commence à le craindre ; un même geste artisanal du Nibelung s'évoque ou marque le début des scènes, la fabrication réussie d'un heaume, ou manquée d'un glaive, deux armes de pouvoir, à signification opposée qui se réuniront plus tard dans la main même de Siegfried. En ces deux scènes, Wotan, ainsi que Loge, celui-ci la première fois en **personnage**, la seconde comme Elément et **personne invisible** dans le feu du foyer créateur de Notung...

Le Nibelheim, mine d'exploitation de l'Or est conçu comme un **labyrinthe** oppressant de galeries et de filons creusés dans les entrailles de la Terre ; même si Wagner n'a pas prévu l'immense développement dédalique de la mine moderne, l'imaginaire agressif du métallurgisme est celui d'un univers de labyrinthe onirique (7). Dans le décor du Nibelheim, aussi bien en 1976 que dans celui, modifié, de 1977, P. Chéreau et R. Peduzzi ont d'ailleurs bien suggéré un tel monde, au-delà pour notre imagination, son oppression, les mouvements difficiles qui agitent comme le flux et le reflux les apparitions et les fuites effrayées des nains ou des enfants opprimés, dans le jeu mobile de la Peur de Mime et l'ubiquité d'Alberich invisible. Ils n'ont pas méconnu le dynamisme retors de la musique, les rythmes trompeurs que les dieux paraissent être venus chercher comme gages de survie (8) et dont l'obsédante répétition retentira comme intersigne de mort et de destruction jusqu'à la fin de leur Crépuscule, le rythme de danse macabre dont Alberich clame son triomphe, le gonflement sonore qui semble créer ses métamorphoses... toute une succession d'impulsions décisives et de gestations sourdes. Il n'y a nulle rémission et les peurs prévues par G. Bachelard se suivent, s'emparent sans faille de chaque personnage : Mime, les Nibelungs, Wotan et Loge même s'ils la simulent, enfin Alberich prisonnier...
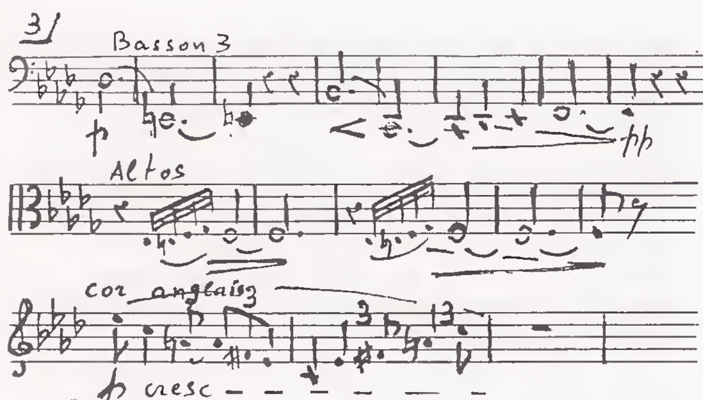
On regrette donc qu'ils n'aient pas compris qu'une exacte analyse dramaturgique devait tenir compte de l'analogie et de l'opposition du Nibelheim et du refuge de Mime, en les équilibrant scéniquement par une intériorité vraie mais en les différenciant selon le message musical qui s'y déploie : l'agression dominante, autant de la part des dieux que d'Alberich ; le repos créateur que représente le jeu de Wotan et de Mime, la joie de Siegfried, l'exaltation mauvaise ou héroique, peu importe ici, de Mime et de Siegfried devant leur création, le poison et le glaive. Il y a même une disposition scénique particulière révélatrice de cette différence entre les deux lieux . si le Nibelheim est sans autre issue que la profonde faille verticale, Wagner précise au contraire l'orientation scénique de la caverne vers l'Au-dehors. Au Nibelheim et dans l'antre de Mime, nous sommes, avec les personnages, dans ces lieux fermés, mais c'est du fond de la grotte et dans le point de vue de la caverne de Platon que nous voyons celle-ci entr'ouverte largement sur la forêt, sur l'Au-dehors et que, signes de ce seuil qui va être musicalement franchi, nous voyons plusieurs personnages se présenter : Siegfried avec son ours, puis Wotan et à nouveau Siegfried, chaque fois les leit-motiv de ceux-ci ou même le cor réel de Siegfried nous en avertissant.

En refusant l'intériorité de grotte réelle de ce second lieu et donc ce qui en était le climat, le repos et sa rêverie créatrice, P. Chéreau n'a manifestement pas ressenti cet équilibre des contraires, source dramaturgique décisive, et comment le temps musical de la scène guidait la véritable fabrication artisanale du glaive par Siegfried, révélation de sa liberté. La seule intériorité du Nibelheim, au contraire angoissante, rompt ainsi la cohérence musicale et scénique désirée par Wagner.

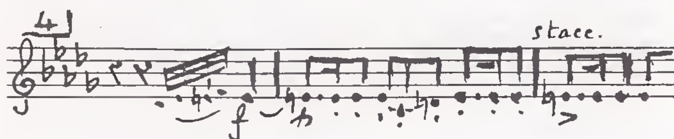
Régnait en effet entre les deux lieux fermés un jeu double d'alliances et d'oppositions, de la Peur et de la

*Voir l'Education Musicale n° 231, 237 et 241,246

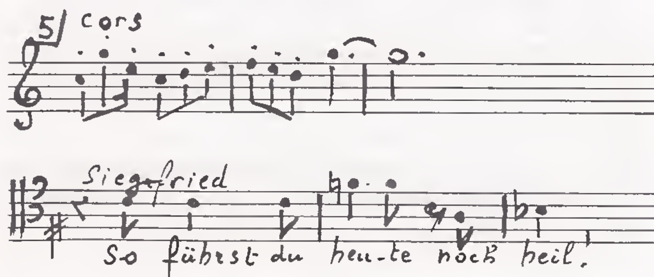
liberté, du cauchemar et du rêve. En un premier aspect, le Nibelheim était une progressive emprise de la peur et du cauchemar sur les dieux, au moins sur Wotan malgré que, leurré par son utopie, il ne la ressentit pas, et sur les Nibelungs en un transfert mené du peuple esclave et de Mime vers Alberich ; le jeu de la Grotte de Mime est sous le signe du rêve et la peur n'est pas du côté de Siegfried. Dès le début, et au-dessus de Mime encore seul, planent sans doute cette peur et l'inquiétude, dont témoigne le prélude, (ex. 3), phénoménologiquement si révélateur quand, de la même



manière qu'en la descente des dieux au Nibelheim, un rythme se cherche, nécessité vitale pour Mime selon ce que désire le Jeu de la Vie et de la Mort dans la **Tétralogie** (9). Cette descente s'ouvrait sur le Nibelheim dans une magnificience musicale, orchestrale et rythmique qui dénonçait pourtant aussitôt cette rêverie des dieux en rythme de Mort. Ici aussi, le prélude de pure tentative terrienne s'achève sur le même rythme nibelungien oppressant (ex. 4) mais, signe d'une



orientation dramaturgique inverse, nous parvient le chant de joie (ex. 5) et de vie du vrai possesseur oririque de la grotte, Siegfried dont l'entrée déplaçant vers lui l'intérêt que nous portions à Mime, semble éveiller la parole de G. Bachelard :



Passé un certain seuil de mystère et d'effroi, le rêveur entré dans la caverne sent qu'il pourrait vivre là (**La Terre et les rêveries du repos**, p. 185).

Dès lors la peur initiale de Mime s'écarte de nous sous la joie et le repos de Siegfried et, bien que présente, nous apparait marginale à la scène et telle même qu'une rêverie de conquête du Monde à laquelle ces deux hôtes si opposés de la grotte vont participer entraine tout l'acte, d'abord à travers le jeu dialogué de Wotan et de Mime qui évoquent ce Monde et son héritage, scène que nous entendons comme une grande heure en suspens dans **la Tétralogie** où la Matière vient rêver et, dans un rappel musical de nombreux motifs antérieurs, rassembler ses puissances, dont le rêve même va emprunter aux procédés de la peur pour témoigner de leur inefficacité contre Siegfried. En effet, la Peur et l'angoisse sont étrangers au monde de Siegfried et vont même disparaitre chez Mime à mesure que la certitude créatrice de son Double antagoniste entrainera le Nibelung. Musicalement cette tension du jeu de la peur et de la communication à Siegfried espérée en vain par Mime de son cauchemar s'entend admirablement, dont les paroles mêmes appellent contradictoirement le rêve créateur de Siegfried. C'est à partir de la parole de Wotan : «je donne ta tête à qui ne connait pas la peur» que se déroulent, jouées par Mime une seconde et vaine tentative de ce Jeu, et par Siegfried, avec un succès dû à sa résistance à cette peur, celle de **l'homo faber** primitif dont la joie dionysienne atteint aussi le Nibelung. Ne peut-on dire, pour suivre Bachelard, que Siegfried ignore la peur parce qu'il a toujours vécu dans la grotte et qu'il est né ainsi, quand Mime a vécu la peur du labyrinthe et en demeure hanté.

Donc, second aspect du Jeu et conséquence essentielle, Siegfried est libre, la fin de l'acte consacre cette liberté, et nulle interprétation ne peut la contredire. Tandis que la scène du Nibelung se dirige musicalement, en rythmes lancinants, vers l'enchaînement d'Alberich, la destruction de son pouvoir et la nouvelle faute de Wotan, le premier acte de Siegfried dans cette grotte est orienté musicalement encore par le révélation de la liberté du héros, la fabrication d'un nouveau pouvoir et sa pure initiation. Cette liberté venue du couple des Wälsungs a été héroiquement acquise et construite sous leur pas, au rythme de leur passion, dans le refus de Siegmund de la facilité servile du Walhalla et enfin de la décision de Brunnhilde, toutes démarches musicalement marquées d'une intensité que nous jugeons même inutile de dire et citer, sinon pour rappeler qu'elles furent autant de vagues destructrices des lois du monde organisé par Wotan. Le désaveu de Wotan par Brunnhilde a écarté à jamais la lignée des Wälsungs, qu'elle assume alors, de l'obédience du dieu et leur a donné, irrémédiablement, en sacrifiant la sienne jusqu'à ce que Siegfried vienne la lui rendre en lui donnant aussi le privilège d'être mortelle, cette liberté dont Wotan avait peut-être cru enfermer le subterfuge avec Notung dans le tronc du frêne.

Vécue par Siegfried la progression de l'acte jusqu'au coeur de la dernière scène est celle d'une transmission qui

lui est faite de cette liberté antérieure ou plutôt de la révélation quasi-initiatique d'un don de naissance venu des siens ; elle est en effet celle du rêve maternel, du refuge d'un autre symbole, d'une nostalgie de cette naissance terrienne que lui a donnée Sieglinde. Cette nostalgie, s'affrontant à des évènements qui sont autant de rites d'initiation, anime en lui ce rêve de création du glaive qui le révèle à lui-même et lui ouvre le Monde en suscitant aussi, équilibre dramaturgique fatal de tensions, la réponse de Mime fabriquant son breuvage de Mort, devenant son Double sombre. Refuser, comme Patrice Chéreau, cette évidence des équilibres et des tensions entre les démarches d'une liberté affirmée par soi-même et celles d'un asservissement de soi qui caractérisent irréductiblement les deux hôtes de la grotte, abolir les données wagnériennes irréfutables, fait basculer le drame quelle qu'en soit la conception scénographique et renverse toute la signification de **Siegfried et de Gotterdammerung**. Patrice Chéreau a exprimé autant sur scène que dans ses déclarations qu'il refusait, contre cette évidence du texte et contre la nécessité de la cohérence, cette liberté de Siegfried, cette sincérité impuissante de Wotan, voyageur désabusé et désormais sans pouvoir. Niée puis méconnue par lui une telle opposition, l'atelier de Mime devient contradictoirement un second espace d'oppression, le lieu d'un asservissement de Siegfried, comparable à celui qui régnait au Nibelheim. Puisque nous sommes désormais à la surface de la Terre, l'action se prétendrait comme si le mouvement angoissant du Nibelheim s'y était répandu avec la malédiction de l'Or, ce qui n'est pas inexact, mais au moment où commence **Siegfried** deux lieux fermés, souterrains **rêvent en repos** : l'un, l'antre de Fafner, recèle, intact mais inactif, ce maléfique et cet Or ; l'autre, notre caverne, la liberté incarnée, née de Sieglinde dans une autre caverne, et son symbole brisé ; en l'un et l'autre lieux sont en attente, attributs et possesseurs ou héritiers en sommeil de deux mondes possibles, et symboles de leur irréductibilité.

Le renversement scénographique de P. Chéreau, annoncé bien auparavant, s'accomplit sur la reconstitution de ce glaive qui n'est plus un rêve cependant d'une grande évidence musicale (10) mais, dans une participation presque nulle de Siegfried, une obéissance passive, inconsciente et peut-être à la fois coupable, dominée par les gestes de Wotan et son incroyable outillage de maitre de forges ambulant de campagne. En réduisant Notung en limaille, à la limite du néant, Siegfried exorcise définitivement le glaive des desseins d'un dieu déchu. Insensible à toutes ces intentionnalités de l'imagination matérielle cristallisées musicalement, P. Chéreau accumule alors les contradictions scénographiques pour nous persuader que Wotan, ayant menti et voulant encore agir, ait la possibilité de faire mouvoir, en dehors de Siegfried un marteau-pilon qu'il amène, d'enfermer la scène par un mur quand elle aurait dû s'ouvrir au monde, selon les rêves opposés de Siegfried et de Mime. Que la machinerie du dieu fasse alors tout le travail n'est pas seulement une contre-analyse des impulsions musicales révélatrices du rythme de respiration de la forge vivante sous le désir de Siegfried, d'une structure musicale symptomatique d'un retour au maternel et enfin de ce que Bachelard nommerait ici le lyrisme dynamique du forgeron (11), mais à nouveau une méconnaissance grave de conséquences d'une tension d'équilibre entre les deux doubles antagonistes que sont à ce moment Mime et Siegfried qui, seul ce dernier, est asservi, le Nibelung demeurant libre pour sa cuisine de sorcier, antagoniste que sont à ce moment Mime et Siegfried qui, seul ce dernier, est asservi, quand le Nibelung demeure pour sa cuisine de sorcier incompréhensiblement libre, qui travaille alors contre Siegfried et donc aussi contre Wotan. On comprend peut-être ainsi le délire final dans lequel, hors de propos, nous l'avons dit P. Chéreau jette Mime, mais nous saisissons moins bien comment une arme ainsi reconstituée, sous la contrainte totale et la machinerie de Wotan, aura encore le pouvoir de lui briser plus tard sa lance...

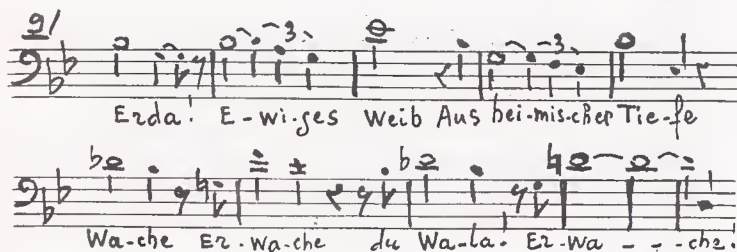
Au troisième acte de **Siegfried**, le dialogue d'Erda et de Wotan est réalisé aussi dans une contradiction totale au texte littéraire et, plus gravement, à l'impulsion musicale. Dès **le Prélude**, les cordes se saisissent d'une insistance tourmentée (ex. 6), comme d'une nouvelle chevauchée fantôme que parcourt un appel profond répété plusieurs fois (ex. 7), montant des basses pour venir s'achever dans un thème lent et tragique (ex. 8), celui du déclin des dieux ; les autres motifs qui trament ce prélude appartiennent aussi aux éléments dévastés ou dévastateurs de l'aventure des dieux : le courroux, les Traités, la puissance d'Alberich... Dès que la voix s'élève, elle est bien celle du Voyageur des autres actes, et cependant à son souverain détachement, que P. Chéreau prenait pour mensonge, a succédé une angoisse avouée. Wotan reconnait son impuissance à changer les destins et supplie Erda de lui communiquer sa science. Cette attitude ne justifie pas P. Chéreau, qui pourrait en effet nous dire que cette véhémence ne feint plus, révèle, le démasque. La vérité est plus claire : auparavant, Wotan acceptait son déclin, désormais il veut seulement la connaitre et s'il va jusqu'à demander comment pourrait s'arrêter la roue du Monde sur laquelle les Nornes elles-mêmes ne peuvent rien, c'est bien qu'il l'ignore et n'a aucun pouvoir depuis qu'il a

6/ violons

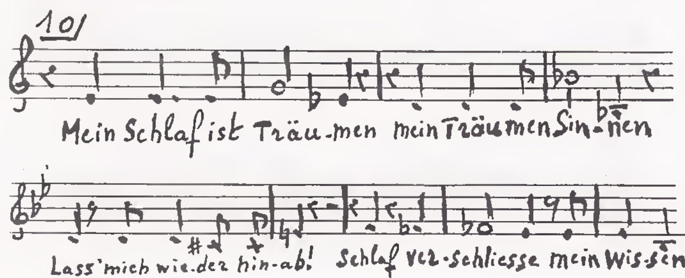
7/ c basses
p cresc — — — f p cresc — — — f

8/ c basses et vcelles
f — — —

perdu Brunnhilde, son arme, sa pensée, son rêve... Citer quelques cris de cette clameur, de ces questions inquiètes, cette voix, d'une tessiture écartée, aux intervalles disjoints, chargée d'emprunts harmoniques constants et 'ointains, fait comprendre de quel côté désormais est la Peur... (ex.9).



Erda oppose au contraire une voix calme, hiératique, réticente, qui se repose dans sa propre sécurité, une voix qui ne quittera jamais tout à fait le sommeil d'où Wotan a cru la tirer, un énoncé presque psalmodique, conjoint, sinon quelques chutes d'octaves, en cadence en fin de phrase (ex. 10), comme un refus de saisir la voix de Wotan, de



participer... Une évidence, aussi bien dans le texte que dans la voix et l'orchestre : Erda, déesse par l'éternité de la Matière et non par la fragilité des traités inscrits sur la lance, est inaccessible à l'angoisse, à la pitié, au désir et c'est de contrainte qu'elle a subi autrefois Wotan ; nous entendons ici, pour parler familièrement, qu'elle se moque éperdument des états d'âme de Wotan et des autres dieux.

Or sous la contrainte de P. Chéreau, l'attitude du couple signifie exactement le contraire. L'apparition d'Erda est cependant exacte, belle, émouvante aux nuances près entre 1976 et 1977. Erda nait de la Terre, sur la Terre, comme un soulèvement, comme un rêve prenant corps ; l'an dernier, au coeur de la scène, le long de cette faille qui, marquant la jonction entre le premier espace et le fond scénique, a vu d'ailleurs, dans une cohérence créatrice qu'il faut signaler, la plupart des apparitions des métamorphoses d'Alberich, de Loge, elle-même dans **l'Or du Rhin** ; cette année, du sein d'une brume, plus proche, parmi les pierres avancées de la haute ruine du Roc des Walkyries demeurant invisible derrière un rideau formant Matière neutre, absolue, inconnaissable et mouvante, tous les signes d'un **non lieu**. Quand son visage se dévoile, elle est une jeune femme, assez proche de certaines figures de la détresse discrète des petites gens de certaines imageries populaires du XIXe siècle, errante elle aussi ou du moins voyageuse pauvre avec un baluchon qu'elle jetait l'an dernier avant même d'apparaitre du sol sur la scène. D'un autre point de vue, l'instant qu'elle rampât et s'élevat du sol, elle était aussi une figure expressionniste inquiétante, telle cette **Nuit** de ferdinand Hodler, ce fantôme endrapé d'ombre qui se lève parmi les dormeurs dont l'un, de rêve ou de réel éveil, s'effraye de cette Matière vivante prenant forme. Mais Wotan ne s'effraye pas et le jeu est maintenant dominé par lui : dans un refus obstiné de la vraie scénographie wagnérienne, P. Chéreau ne permet pas à Erda de se lever, la tord aux pieds de Wotan, la courbe et l'angoisse contre lui, la noue contre la lance, piquée au sol comme plusieurs fois dans une affirmation de puissance et de volonté (pour appeler Loge, pour soumettre Brunnhilde...) ; il lui prête des attitudes et un masque d'inquiétude et de soumission, des repliements et tensions d'angoisse, de prostration, d'adoration même. Dominateur et intraitable, d'une impassibilité tyrannique, Wotan est ici l'instrument scénique d'une véritable attaque contre le sens même de la musique et du texte : comment un être aussi déchu et brisé qu'une simple parole d'Erda dans **l'Or du Rhin** a suffi à abattre autrefois quand il était pourtant au faite de sa puissance, en possession même de l'Anneau, peut-il imposer sa domination à une vraie déesse : à supposer que le scénographe ait voulu dire ici une révolte ultime du faux-dieu, celle-ci était impossible. Il est impossible de déceler dans tout le rôle d'Erda une seule note de tourment ou même d'inquiétude, et dans le rôle de Wotan, une seule, révélatrice de cette maitrise dominatrice et triomphante des gestes qui lui ont été imposés, sinon une certaine lassitude quand la déesse, l'ayant vaincu par son éternelle sagesse, son immanente plénitude, il se résigne et appelle même sa fin, la rédemption du monde par Brunnhilde et Siegfried et, reconnaissant qu'Erda est une source de terreur et non un être accablé, il la confie au sommeil qui lui sera à lui désormais interdit. Nous retrouverions plutôt ici une tendance de P. Chéreau, fréquente sinon générale jusqu'à l'obsession, contre les héroines qu'il dirige : l'attitude fut la même contre Elvire de son **Dom Juan**, nous l'avons remarqué ; elle se justifie contre Brunnhilde quand Siegfried en Gunther la soumet ; elle est contestable de la part de Wotan dans **la Walkyrie** ; elle est détestable quand Brunnhilde, conduite par Gunther parmi les Gibichungs assemblés, entre, non pas les yeux baissés comme l'indique Wagner, mais maintenue courbée en deux comme une bête asservie sous le joug... Et notre irritation nous vient de l'impression dégradante dont nous ne pouvons nous défendre que ce ne sont pas des erreurs du metteur en scène, mais les signes d'une contre-fascination consciente et prétentieuse de l'homme.

(à suivre)

NOTES

7. Le monde de la mine semble familier à Wagner et prévu par lui dans son oppressant développement; rappelons

qu'il avait songé à porter à l'opéra, **Les Mines de falun d'Hoffmann** ; rappelons aussi les indications scéniques qu'il suggère pour le Nibelheim : «une grotte souterraine qui s'étend à perte de vue... où débouchent de toutes parts d'étroites galeries...»

8. Notre op. cit... **Wagner**, IIIème partie, chap. III, paragr. 6 **Rythmes de Vie, Rythmes de Mort**, p. 348-361.
9. id., tout le chap. III de la IIIème partie.
10. Rêve que nous évoquerons brièvement plus tard, déjà étudié dans : Problèmes méthodologiques, G. Bachelard dans la Forge de Siegfried, dans Actes du colloque **Bachelard** (Cerisy-la-Salle 1970) paru 1974, Paris, Plon 10/18.

(à suivre)

PROGRAMME DES CONCOURS D'ENTREE DANS LES CLASSES DE FIN D'ETUDES ET SUPERIEURES

GUITARE

Fin d'études - Imposé : Prélude Menuet et Passacaille de R. de Visée - au choix : Fantaisie de OHANNA - Prélude 1-3-4 (au choix) Villa-Lobos.

Supérieure - Imposé : Thèmes variés de PONCE - au choix : Pièce d'Emys DJEMIL - Etude n° 7 de VILLA LOBOS.

PERCUSSION

Fin d'études - Imposé : Variations d'Elsa BARRAINE (Billaudot) - au choix : Histoire de Peau d'Ane (Y. DESPORTES) 3 études au choix (caisse claire, timbale et xylo) de DELECLUSE.

Supérieure - Imposé : Salmigondi de P. PETIT- au choix : Mouvement de DELERUE - Leduc - 3 études au choix caisse claire timbale xylo DELECLUSE.

ORGUE

Fin d'études - Imposé : Prélude et fugue de la 1ère suite de CLAIRAMBAULT et BRAHMS Choral Ein'Rose ist entsprungin ou offertoire de la messe des couvents et Choral Dorien de Jehan Alain (2e des 2 Chorals (Billaudot).

Supérieure - Imposé : 1er mouvement de la sonate en trio en ré mineur de BACH- Toccata de GIGOUT ou Chant Héroïque de Jean LANGLAIS.

CLAVECIN

Fin d'études - Imposé : Coucou de DEQUIN - au choix : Rappel des oiseaux de RAMEAU et la Favorite de DANDRIEU ou Chaconne en ré mineur de HAENDEL

*Voir l'Education musicale n° 246

Supérieure - Imposé : Prélude et fugue du 2e vol du clavecin bien tempéré J.S. BACH - au choix : Tic Toc Tac ou les Maillotins de COUPERIN ou l'Egyptienne de RAMEAU.

ONDES MARTENOT

Fin d'études - Prière pour un vagabond de KELKEL (Ricordi) ou Suite pour ondes de D. MILHAUD.

Supérieure - Imposé : Extrait au choix d'une suite pour violoncelle seul - au choix : Suite de variations de Luc André MARCEL ou Incantations de JOLIVET Billaudot.

FLUTE A BEC

Fin d'études -
Soprano Marin Maris - suite n° 5 - Universal édition - 140-25 AL

Alto Bornefeld - suite en C Edition Hänssler HC 11-101

Supérieure
Soprano Karl Philippe Emmanuel BACH - Sonate en ré majeur Editions Hortus Musicus 72

Alto
Sollima Sonata Editions Scholt - OFB 127'



GABRIEL FAURE

(1845-1924)

PELLEAS & MELISANDE

Suite d'orchestre op. 80 (1898)

Jean Maillard, Professeur d'Education Musicale
au Lycée François 1er.

Partition de poche : aux Editions Hamelle à Paris.

Discographie :

— Disque du Baccalauréat ; (N° C 051 - 16.202)

— Disque 33/30 DECCA DEC SXL 2303 g.u., Orchestre de la Suisse Romande sous la direction d'Ernest Ansermet.

— Disque 33/30 CBS MS 72153 g.u., Orchestre de Philadelphie sous la direction de Charles Münch.

— Disque 33/30 LE CHANT DU MONDE LDX 78330 g.u., Société des Concerts du Conservatoire, sous la direction de Serge Baudo.

— Disque 33/30 ERATO STU 70889 g.u., Orchestre Philharmonique de Strasbourg sous la direction de Alain Lombard.

Bibliographie :

— Numéros spéciaux de L'EDUCATION MUSICALE (nouv. série n° 9 de Juin 1954) et de la REVUE MUSICALE (Octobre 1922 et Mai 1945).

— Vladimir JANKELEVITCH, *Fauré et l'inexprimable (De la musique au silence I)*, Plon, Paris (1975).

— Philippe FAURÉ-FRÉMIET, *Gabriel Fauré*, Albin Michel, Paris, 2ème édit. (1957).

— Claude ROSTAND, *Gabriel Fauré*, Coll. *La Flûte de Pan*, J.B. Janin, Paris (1945).

— Jean-Michel NECTOUX, *Fauré*, Coll. *Solfèges*, Edit. du Seuil, Paris (1972).

— Maurice MAETERLINCK, *Pelléas & Mélisande*, in *Œuvres complètes*, tome II, Bibliothèque Garnier, Fasquelle, Paris (1929).

LE COMPOSITEUR

Gabriel Fauré est né le 12 mai 1845 à Pamiers (Ariège), dans un foyer d'instituteurs d'origine paysanne. Suivant le conseil de M. de Saubiac, député de l'Ariège, qui avait été impressionné par les dons du jeune garçon, les parents de Gabriel l'inscrivent en Octobre 1854 à l'Ecole de Musique religieuse de Paris, où il bénéficie d'un enseignement général et d'une formation spécialisée de maître de chapelle et organiste. Boursier il restera onze ans dans cet Etablissement réputé, fondé par Niedermeyer, où il est notamment l'élève de Gustave Lefèvre en harmonie (conception nouvelle et élargie vers la musique modale) et de Camille Saint-Saëns pour le piano. Une solide et inaltérable amitié le liera bientôt à ce dernier.

L'éducation musicale particulière dispensée par l'Ecole va infléchir son style personnel et lui conférer un cachet très original. Muni de son diplôme en 1865, il obtient un premier poste en la paroisse Saint-Sauveur de Rennes. Au Printemps de 1870, il revient à Paris et est nommé à la tribune de N.D. de Clignancourt. Il s'engage dans une unité combattante dès les premiers jours de la Guerre franco-prussienne et prend part à divers combats autour de Paris. En Mars 1871, il est à Rambouillet, qu'il quitte bientôt pour un séjour de quatre mois en Suisse. Il rentre à Paris comme organiste à

Saint Honoré d'Eylau, puis se voit offrir la tribune de chœur à Saint-Sulpice.

En Novembre 1871, il prend une part active à l'organisation de la *Société Nationale de Musique* que viennent de fonder Romain Bussine, Alexis de Castillon et Camille Saint-Saëns : le but poursuivi est la promotion de la musique française, et la devise : Ars Gallica. Introduit par Saint-Saëns dans la famille de la très célèbre cantatrice Pauline Viardot, il songe un moment à en épouser la fille, Marianne. En 1874, il remplace officieusement Saint-Saëns comme organiste en l'église de la Madeleine, où il est nommé Maître de chapelle en 1877. Il y sera titularisé en tant qu'organiste en 1896 et conservera ce poste jusqu'en 1905.

Rencontre avec Liszt en décembre 1877, alors qu'il se rend avec Saint-Saëns à Weimar, où est créée l'œuvre de celui-ci, *Samson et Dalila.* Il fait plusieurs déplacements en Allemagne les années suivantes (Cologne et Münich en 1878, 1880 puis Bayreuth en 1884) afin d'y entendre des œuvres de Richard Wagner. C'est à Zurich en 1882 qu'il présente à Franz Liszt sa *Ballade pour piano et orchestre op. 19.*

Il épouse Marie Frémiet, fille du sculpteur, le 27 mars 1883. De cette union naîtront deux fils, Emmanuel (1883-1971) et Philippe (1889-1954). En moins de deux années, son père et sa mère disparaissent, au temps même où il compose son *Requiem* (1887), un des joyaux de la musique. Bref séjour à Venise en 1891. L'année suivante, il est nommé Inspecteur de l'Enseignement musical aux Beaux-Arts, fonction qui l'entraîne à de nombreux déplacements en province, jusqu'en 1905, et qui s'ajoutent aux servitudes de son poste à la Madeleine et de ses nombreuses leçons particulières. En Octobre 1896, il succède à Massenet comme professeur de composition au Conservatoire : il y aura notamment pour élèves Kœchlin, Schmitt, Ravel, Roger-Ducasse... Il se déplace fréquemment à Londres où il est accueilli chaleureusement dès 1896. C'est précisément l'époque de sa partition de *Pelléas & Mélisande* (1898). Deux ans plus tard, sa tragédie lyrique, *Prométhée* est exécutée aux arènes de Béziers (27 août 1900) et, en 1902, c'est le drame lyrique de Claude Debussy, *Pelléas & Mélisande,* qui est donné à l'Opéra-Comique et qui suscite de vives et passionnées controverses dans le monde musical, surpris par la nouveauté du langage et de la conception même du spectacle.

L'année 1903 verra les débuts de la collaboration de Fauré au journal LE FIGARO, en tant que critique musical. Survient alors le scandale de l'élimination en 1905 de Maurice Ravel, son élève, aux épreuves du Concours de Rome. Théodore Dubois, Directeur du Conservatoire, est conduit à démissionner. Contre toute attente, Gabriel Fauré est désigné pour lui succéder. Sa direction, intelligente, artistique mais sévère, ne négligeant aucun détail dans la discipline des maîtres et des étudiants, assainit considérablement l'atmosphère dégradée de cette illustre Maison. C'est, parallèlement, l'époque où Gabriel Fauré ressent les premiers troubles auditifs.

De 1907 à 1913, il travaille à la composition d'un drame sur un livret de René Fauchois : *Pénélope,* qui deviendra sous sa plume une page fondamentale dans l'Histoire du théâtre lyrique. En 1908, concert à Londres devant la Reine Victoria. Il est, peu de temps après, élu Président de la S.M.I. *(Société musicale indépendante),* fondée par de jeunes dissidents ou évincés de la *Société Nationale.* La même année 1909 voit son élection à l'Institut. Il obtient d'éclatants succès en Russie et en Finlande, confirmés par l'accueil triomphal du public parisien à la première de *Pénélope,* le 9 mai 1913, au Théâtre des Champs-Elysées. Durant la Guerre, le musicien se replie sur la composition d'œuvres intimes de musique de chambre. Les évènements de 1918 lui inspirent sa belle et dynamique *Fantaisie pour piano et orchestre op. 111 en Sol,* qu'il achève en plein été, à Evian. Il entreprend alors *Masques et Bergamasques,* l'une de ses pages les plus denses, notamment la *Pastorale* qui clôt la partition.

La Direction des Beaux-Arts argue de la limite d'âge pour le prier de prendre sa retraite à l'automne de 1920. Sa surdité s'affirme et, à l'instar d'un Beethoven, Fauré s'isole dans le secret de son âme, livrant d'ultimes chefs-d'œuvre conçus à Paris, ou au cours de ses séjours à Venise, à Annecy-le-Vieux où il se rendra quatre années de suite : entre autres le *Second Quintette op. 115,* le *13ème Nocturne en Si mineur op. 119* et le magnifique *Quatuor à cordes op. 121.*

Promu Grand Officier de la Légion d'Honneur en 1920, il donne peu après son dernier concert à Tours et accomplit un ultime pélerinage dans son Ariège natale. Il s'éteind à Paris le 4 novembre 1924 et reçoit l'hommage de funérailles nationales. Sa dépouille repose, non loin de celle de son illustre cadet Claude Debussy, au Cimetière de Passy : mais son âme et sa musique demeurent extraordinairement vivantes, auréolées d'une pérennité indubitable tant qu'il existera des êtres pour lesquels la Musique symbolise toujours le secret message de l'Au-delà.

L'ŒUVRE ET L'ESTHETIQUE DE GABRIEL FAURÉ

Gabriel Fauré a laissé environ 140 compositions, dont un petit nombre est resté inédit. On y relève essentiellement :

1. des œuvres théâtrales : les deux tragédies lyri-

ques *Prométhée* (1900) et surtout *Pénélope* (1913); les musiques de scène *Masques et Bergamasques op. 112, Caligula* pour voix et orchestre op. 52, *Shylock,* voix et orch. op. 57 et *Pelléas et Mélisande op. 80.*

2. de la musique vocale : 105 mélodies, indépendamment de menues romances de jeunesse, inédites. Ces mélodies sont éditées principalement en trois recueils (1890, 1898 et 1908) et parfois groupées en cycles : *La Chanson d'Eve* (1910), *Mélodies de Venise* (1891), *La bonne chanson* (1893), *Le jardin clos* (1915), *Mirages* (1919), *L'horizon chimérique* (1921)... Cet ensemble, d'une qualité rare, demeure l'un des plus précieux témoins de l'art musical français et combien de titres prestigieux faudrait-il citer : *Clair de lune, Les berceaux, Les roses d'Ispahan, Automne, Spleen, Le secret, Mandoline...* On relève par ailleurs des duos avec piano, des chœurs, telle la scène mythologique de *La naissance de Vénus* (1882).

3. Musique religieuse : un certain nombre de motets dont le très célèbre *Cantique de Jean Racine* (1863), œuvre prémonitoire, et la très grande messe de *Requiem op. 48* (1887-88).

4. Musique pour piano : 3 Romances sans paroles, 6 Impromptus, 13 Barcarolles, 4 Valses-caprices, une *Mazurka, 13 Nocturnes,* deux op. de *8 pièces brèves, 9 Préludes, Thème & variations, Pièces pour piano quatre mains :* Suite de *Dolly,* et *Souvenirs* (humoristiques) *de Wagner,* composés par plaisanterie avec André Messager.

5. Musique de Chambre : 2 Sonates piano-violon, Berceuse et *Romance* (piano-violon), *2 Sonates* piano-cello, *Sicilienne* cello piano, *Elégie* cello-piano, *Impromptu* pour harpe, *Une châtelaine en sa tour* (harpe), *Fantaisie* (flûte-piano), *Trio op, 120* (v.vlc.p.), *2 quatuors* (cordes et p.) *op. 15 et op. 45, 2 Quintettes* (cordes et p.) *op. 89 et op. 115* et le *Quatuor à cordes op. 121,* œuvre ultime, testament musical que Fauré ne put parachever, confiant cette tâche à son élève Roger-Ducasse.

6. Musique d'orchestre : 2 Symphonies de jeunesse, *Concerto op. 14 pour violon et orch., Ballade p. piano et orch. op. 19, Fantaisie op. 111 p. piano et orchestre.*

7. Ecrits : Opinions musicales (1930), choix d'arricles parus dans la presse, notamment *Le Figaro.*

L'œuvre de Fauré, présente une facette précise et privilégiée dans la Musique : aussi profondément imprégné des clartés méditerranéennes, il offre le type parfait de l'artiste intègre dont l'élan, la sensualité, la tendresse, la spontanéité lucide s'expriment toujours en un langage châtié, exploitant toutes les subtilités de la tradition harmonique. Son art intime se refuse à l'éclat et aux contrastes brutaux : mais il sait parfaitement exprimer la vigueur et la force. Son art est éminent français, aux côtés de personnalités aussi accusées ethniquement que ses contemporains Brahms, Moussorgsky, ou Tchaikovsky... Il s'inscrit dans la claire tradition d'un lyrisme français discret et demeure un instant radieux de toute la Musique.

LA MUSIQUE DE SCENE

Il s'agit d'un genre très particulier de composition à caractère fonctionnel, essentiellement destiné à éclairer d'un jour particulier un texte dramatique à l'aide d'un prélude ou d'une ouverture, de fragments musicaux plus ou moins courts s'inscrivant sous le texte littéraire afin de le mettre en valeur, on succédant à tel épisode dramatique afin d'en prolonger l'émotion, ou de l'amplifier en exprimant l'inexprimable. Un compositeur compose parfois une musique de scène non soumise aux contingences de la représentation, et qui prend ses prétextes dans une œuvre dramatique pour développer à loisir des scènes ou des caractères particuliers : on ne saurait néanmoins la confondre avec la *symphonie dramatique* telle que Berlioz la conçut *(Roméo & Juliette)* et que Franz Liszt utilisa *(Faust-Symphonie)* ou avec l'*ode-symphonie* imaginée par Félicien David. La musique de scène fait souvent appel aux voix solistes ou en formation chorale.

Elle apparaît dès l'Antiquité, avec les intonations proposées par l'aulète ou le citharède, et surtout avec les commentaires du chœur dans la tragédie grecque. Le Moyen-Age l'a exploitée autant dans le théâtre profane (insertions musicales du *Jeu de Robin & Marion* d'Adam de la Halle en 1284) que religieux (farcitures musicales des moralités et des mystères). Le théâtre de la Renaissance, indépendamment du spectacle nouveau qu'est l'*opéra* (tout entier mis en musique) aussi bien que le théâtre élisabéthain *(masques, tragédies* et *comédies* de Shakespeare) comporte une importante musique de scène. Le principe s'en retrouve dans la *comédie-ballet* française, imaginée par Molière et Lully. Les tragédies de Racine appellent parfois des insertions musicales *(Athalie, Esther, Mithridate...).* Les œuvres de Gœthe sont dans le même cas : scènes du jeune Berlioz (1828) et de Wagner pour *Faust* (1831/40), musique pour *Egmont* de Beethoven (1810). A la fin du XVIIIème et au XIXème siècles, on prit l'habitude de désigner par mélodrame l'emploi systématique de la musique pour soutenir et éclairer un texte parlé, parfois au sein même d'un *singspiel :* scène de la *Gorge aux loups* du *Freischütz* de Weber (1821). Ce mode d'expression prend son départ sans doute avec le *Pygmalion* de J. Jacques Rousseau (1765) et se systématise avec la pantomime hypocritique prônée

par Lesueur, le maître de Berlioz.

Parmi les très nombreuses musiques de scène, on admire particulièrement celles de Beethoven (*Egmont*, 1810), Mendelssohn (*Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare 1826/43 et *Athalie* de Racine 1845), Schumann (*Manfred* de Byron, 1849), Bizet (*L'Arlésienne* de Daudet, 1873), Grieg (*Peer Gynt* d'Ibsen 1875), Fauré (*Caligula* d'A. Dumas, 1888, *Shylock* d'après Shakespeare 1889, *Pelléas* de Maeterlinck 1898), Ropartz (*Pêcheur d'Islande* de Pierre Loti 1894, *Œdipe à Colone* 1914) et, dans l'esprit des mystères médiévaux, *Le martyre de Saint Sébastien* de d'Annunzio, musique de Claude Debussy (1913).

On peut considérer que, de nos jours, la *musique de film* est un passionnant prolongement de la technique de la musique de scène, soumise néanmoins à des servitudes beaucoup plus strictes.

MAETERLINCK ET SON ŒUVRE

Maurice Maeterlinck est un écrivain belge d'expression française né à Gand en 1862, décédé à Nice en 1949. Son œuvre poétique se réduit à deux plaquettes. Le style, la forme et l'expression très neufs de ces vers exercèrent néanmoins une influence importante, notamment sur le mouvement symboliste et surréaliste (*Serres chaudes* 1889 et *Douze chansons* 1896).

Son importante œuvre dramatique évolue dans un climat étrange et irréel, dans une forêt de symboles ou d'allusions mais dans une expression apparemment fort simple. Ce théâtre évanescent et vaporeux exerça également une influence déterminante : *La Princesse Maleine* (1889), *Monna Vana, Pelléas et Mélisande* (1892), *La mort de Tintagiles* (1894), *Aglavaine et Sélysette* (1896), *Ariane et Barbe-Bleue* (1901), *Sœur Béatrice* (1901), *L'oiseau bleu* (1908), *Marie-Magdeleine* (1913), *Le miracle de Saint-Antoine* (1920), *Les fiançailles* (1922), *La puissance des morts* (1926), *Jeanne d'Arc* (1948). Passionné par la sociologie et la métaphysique (*Le trésor des humbles* 1896, *Le grand secret* 1921, *La grande Loi* 1933) il se tourne aussi avec émerveillement vers la nature (*Vie des abeilles* 1901, *L'intelligence des fleurs* 1907, *Vie des termites* 1926, *Vie des fourmis* 1930). Il avait épousé la chanteuse Georgette Leblanc et s'était fait construire sur ses propres plans une demeure de rêve : *Orlamonde*. Le Prix Nobel lui avait été décerné en 1911.

De nombreux compositeurs ont été fascinés par ses œuvres, leur climat de rêve, leur langue aérienne : la réussite exceptionnelle est le drame lyrique *Pelléas & Mélisande* de Claude Debussy (1902), l'une des très grandes pages du répertoire lyrique. Citons encore Fauré (*Pelléas & Mélisande*, 1898), Arnold Schœnberg (*Pelléas & Mélisande* 1903), Paul Dukas (*Ariane et Barbe-Bleue* 1907), Eugène Guillaume (*La princesse Maleine* 1907), Jean Sibélius (*Pelléas & Mélisande* 1905), Henry Février (*Monna Vana* 1909), *Arthur Honegger* (Aglavaine & Sélysette *1917*), *Albert Wolff* (L'oiseau bleu *1919*)...

GENESE DE L'ŒUVRE

C'est lors de ses nombreux déplacements en Angleterre dès 1896, que Gabriel Fauré reçut commande, sans doute au printemps 1898, d'une musique de scène pour la création outre-Manche de *Pelléas & Mélisande* de Maeterlinck. Débordé par ses multiples tâches, il travaille un mois et demi avec acharnement à cette partition et, afin de gagner du temps, reprend la *Sicilienne op. 78* composée en 1893 pour violoncelle et piano, et déjà utilisée dans la musique de scène du *Bourgeois Gentilhomme*. Mais il compose, parmi de nombreux «numéros» de quelques mesures et purement fonctionnels dans le cadre de la représentation, quatre pages originales : une pour la voix et trois pour l'orchestre qui sont peut-être (dans la version définitive qu'il réalisera lui-même pour la *Suite d'orchestre op. 80*) son chef-d'œuvre symphonique. Il s'agit d'une part du *Chant de Mélisande* (Melisande's Song) pour la première scène de l'Acte III ; d'autre part un *Prélude*, un interlude intitulé *Fileuse* et enfin, un finale *Molto adagio*.

«Pressé par les délais, écrit Jean-Michel Nectoux, Fauré confia l'orchestration de sa nouvelle œuvre à son élève Charles Kœchlin. Celui-ci s'acquitta admirablement de ce travail que l'auteur reprit et amplifia dans la suite d'orchestre. La musique de scène fut tout juste prête pour la première représentation, le 21 juin 1898, au Théâtre du Prince de Galles à Londres. L'effectif de l'orchestre dirigé par Fauré était très réduit en raison de l'exiguité de la salle. La *Chanson de Mélisande* au troisième acte, composée également par Fauré et orchestrée par Kœchlin, ne fut pas chantée dans la représentation de Londres, elle ne parut qu'en 1937 chez Heugel, sous son titre anglais : *Melisand's Song*. Le spectacle remporta un vif succès». (1).

Gabriel Fauré tira donc, en 1901, une *Suite* de cette musique de scène, qu'il amplifia et révisa dans son instrumentation. Cette *Suite d'orchestre op. 80* qui nous occupe comporte quatre pièces : *1. Prélude 2. Fileuse 3. Sicilienne* et *4. Molto adagio*. Elle obtint également le plus chaleureux accueil lors de la première parisienne par l'Orchestre des Concerts Lamoureux sous la direction de Camille Chevillard. Le second mouvement au charme discret, intitulé *Fileuse*, fut même bissé.

---

(1) op. cit. p. 88.

PELLEAS & MELISANDE

Personnages : Arkel, roi d'Allemonde ; *Geneviève,* mère de Pelléas et de Golaud ; *Pelléas* et *Golaud,* petits-fils d'Arkel ; *Mélisande ;* le petit *Yniold,* fils de Golaud (d'un premier lit) ; *un médecin ; le portier ; servantes, pauvres,* etc...

Prélude musical (exemples musicaux 1, 2, 3, a, b, c, d).

ACTE I — sc. 1 : La porte du château. Des servantes font ouvrir les portes ; la lumière pénètre difficilement. Il faudrait «toute l'eau du déluge pour nettoyer ceci».

Sc. 2 : Une forêt. Golaud, homme d'âge mûr, s'est égagé dans une forêt étrangère au cours d'une chasse. Poursuivant une bête fauve, c'est une craintive jeune femme qu'il découvre, sanglotant près d'une fontaine : c'est Mélisande, qui vient de laisser tomber au fond de l'eau une mystérieuse couronne. Comme Golaud, dont elle a peur, elle est perdue.

Sc. 3 : Une salle dans le château. Dans le vieux château d'Allemonde, le vieillard Arkel écoute Geneviève, sa belle-fille, lire une lettre par laquelle Golaud fait part à son jeune demi-frère Pelléas de son désir de rentrer, et de son inquiétude de revenir avec Mélisande, être énigmatique qu'il a épousée en dépit du vœu d'Arkel : quelle sera la réaction du Roi ? Survient Pelléas, bouleversé par la nouvelle de la mort imminente d'un ami qu'il souhaiterait aller voir immédiatement. Arkel le lui interdit, l'engageant à rester près de son Père également malade, et d'être là pour accueillir Golaud et sa jeune femme.

Sc. 4 : Devant le château. Mélisande, nouvellement arrivée, regarde s'éloigner, en compagnie de Geneviève et de Pelléas, la nef qui l'a conduite : peut être le vaisseau fera-t-il naufrage...

ACTE II — sc. 1 : Une fontaine dans le parc (*Sicilienne, ex. musicaux* **4,5**) Pelléas & Mélisande conversent : c'est aussi près d'une fontaine que Golaud l'a trouvée... La jeune femme joue avec son anneau nuptial qui tombe au fond de la Fontaine des aveugles...

Sc. 2 : Un appartement dans le château. Golaud blessé est étendu sur un lit : son cheval l'a renversé à l'instant même — ce qu'il ignore — où Mélisande a laissé tomber l'anneau. Il s'aperçoit de l'absence de cet anneau auquel il tient plus qu'à tout au monde : Mélisande assure l'avoir perdu au cours d'une promenade, dans une grotte en bord de mer. Golaud exige qu'en dépit de l'heure tardive, elle aille immédiatement le rechercher en compagnie de Pelléas.

Sc. 3 : Devant une grotte dans laquelle pénètrent les deux jeunes gens : elle est pleine de ténèbres bleues. Mélisande a peur, mais il lui faudra savoir décrire le lieu à Golaud. Symbole de l'attirance amoureuse, cette grotte est habitée par des gueux qui dorment, symboles du désir. Mélisande sort.

Sc. 4 : Un appartement dans le château. Arkel, aveugle physiquement autant que moralement, interdit à Pelléas d'entreprendre le voyage qui l'éloignerait longtemps de la tentation.

ACTE III sc. 1 : Un appartement. Mélisande est occupée à filer *(exemples musicaux* **6, f, g***).* Conversation énigmatique et symbolique avec Yniold ; la conversation se poursuit, gênée, avec Pelléas, jusqu'à l'arrivée inopinée de Golaud. C'est au cours de cette scène que Mélisande fredonne le début d'une chanson : *Saint Daniel et Saint Michel, Saint Michel et Saint Raphaël...* (sans plus, en dépit de l'extension que lui donnera Debussy dans son œuvre).

Sc. 2 : Une des tours du château. Un chemin de ronde passe sous une fenêtre de la tour où Mélisande est occupée à coiffer sa longue chevelure. Elle chante la cantilène des *Trois sœurs aveugles,* avec son lancinant et double refrain interne. Survient Pelléas. Mélisande se penche et sa chevelure tombe, inondant symboliquement Pelléas qui s'enivre de son parfum. Des colombes effrayées s'envolent. Survient Golaud qui prend le parti d'ironiser.

Sc. 3 : Golaud entraîne son demi-frère dans les souterrains du château, expliquant allusivement comment un accident peut survenir à l'improviste.

Sc. 4 : Sortie dans l'éclatante lumière. Les deux hommes voient de loin Geneviève et Mélisande à la fenêtre. Golaud met en garde Pelléas au sujet de la jeune femme. Passe un troupeau de moutons : «On dirait qu'ils sentent déjà le boucher...» commente cruellement Golaud.

Sc. 5 : Scène atroce au cours de laquelle Golaud spécule sur la naïveté d'Yniold pour lui extorquer de possibles confidences sur les rapports de Pelléas et Mélisande. Il prend l'enfant sur ses épaules et, contre la promesse d'un beau jouet, tente de le faire épier «petite mère» par la fenêtre de la chambre. L'enfant pleure et Golaud est contraint de l'emmener.

ACTE IV sc. 1 : Un corridor. Pelléas annonce à Mélisande que son père, maintenant hors de danger, lui a conseillé d'entreprendre au plus tôt le voyage projeté. Le jeune homme donne rendez-vous à Mélisande près de la Fontaine des aveugles.

Sc. 2 : Un appartement. Maintenant que le père de Pelléas est sauvé, la paix va revenir au château : Arkel l'annonce avec joie à Mélisande. Survient Golaud qui rit de l'innocence qu'Arkel prétend trouver en Mélisande. Pris d'un subit accès de fureur, il saisit Mélisande par les cheveux et l'oblige à s'agenouiller, l'insultant en la tirant de

droite et de gauche. Puis, affectant un calme subit, il sort en grommelant des paroles menaçantes. «Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes...» murmure Arkel.

Sc. 3 : Yniold s'essaye à la tâche impossible de soulever un rocher. Il demande au berger pourquoi le troupeau ne bêle plus : «Parce que ce n'est pas le chemin de l'étable...».

Sc. 4 : Dernière entrevue et première illumination amoureuse de Pelléas et Mélisande. Golaud est là qui épie et, tout à coup, se précipite vers eux l'épée à la main. Il frappe à mort Pelléas.

ACTE V sc. 1 : Une salle basse. Les servantes nous apprennent que le corps sanglant de Pelléas a été retrouvé, flottant dans la Fontaine aux aveugles et Mélisande, à peine blessée, évanouie au bord des douves. Golaud a tenté de se suicider. Mélisande vient de mettre au monde une petite fille...

Sc. 2 : La chambre où Mélisande est étendue, inane. Près d'elle, un berceau. Arkel, le médecin, Golaud sont là : celui-ci se lamente, mais le médecin cherche à le tranquilliser. Ce n'est pas de cette infime blessure que lui a faite Golaud, qu'elle va mourir. Golaud tente de se justifier auprès de la jeune femme qui, déjà, le considère d'un au-delà. Elle veut bien pardonner : mais pardonner quoi ?... Golaud prie son père et le médecin de sortir. Ulcéré par le doute, il soumet la moribonde à un odieux interrogatoire au cours duquel son fond brutal se dévoile à nouveau, cependant que les réponses innocentes de Mélisande le confondent.

(Musique exemple 7 *et* 8*)*

Mélisande s'attendrit sur le sort qui attend son bébé. Arkel et le médecin rentrent, suivis des servantes. Golaud proteste, mais Arkel l'interrompt : elles ont compris que la mort était à l'œuvre. La vérité, Golaud ne la connaîtra jamais... Mélisande meurt sans comprendre le but de ces questions. Golaud sanglote entraîné par Arkel et le médecin, qui tient le bébé qui doit vivre désormais et assumer dès maintenant sa propre destinée...

LA SUITE OP. 80 DE GABRIEL FAURÉ
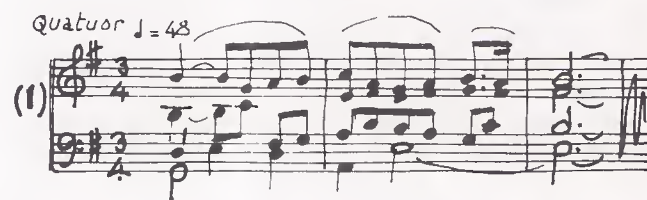
Elle est dédiée à la Princesse Edmond de Polignac, amie des Arts et mécène averti.

«Le drame de M. Maeterlinck est un conte : ni l'époque, ni le lieu de l'action n'y sont déterminés ; les personnages restent des êtres de rêve et leur histoire elle-même flotte dans l'irréalité. Cette sorte d'indécision était dans une harmonie parfaite avec le génie vaporeux de Gabriel Fauré. Les illustrations musicales qu'il a mises pour ainsi dire en marge de *Pelléas et Mélisande* ne s'appliquent à aucun épisode particulier ; il leur suffit d'être d'une grâce infinie» (2). L'auditeur se laisse, à vrai dire, pénétrer par le charme étrange, ou par la douleur pudique que suggère la musique. Il n'est guère préoccupé de trouver dans ces quatre pièces une structure quelconque : elle apparaît néanmoins, sous-jacente et solide, et s'impose avec une discrétion incomparable.

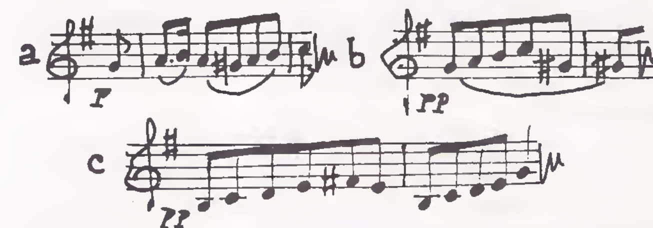
L'orchestration est classique et légère : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 2 timbales, 2 harpes, groupe des cordes.

1. Prélude

Il se joue rideau baissé : on a voulu y voir une évocation de la forêt «sur laquelle va s'ouvrir le rideau», ce qui est inexact et offre une confusion avec la première scène de la version de Claude Debussy. En fait, ce Prélude suggère merveilleusement le climat général et esquisse la psychologie des personnages autour de la gracile silhouette de Mélisande (motif 1). Ce *Prélude* compte 90 mesures en un tempo *Quasi adagio*, mesure à 3/4, mouvement métronomique 48 à la noire. Il se présente en un certain nombre de sections s'articulant assez remarquablement autour de (1) :
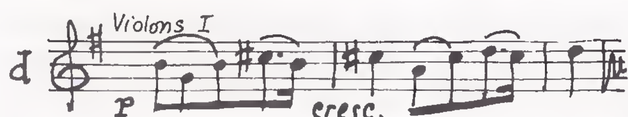


thème tendre, discret, fragile, dont le départ en Sol majeur est de suite troublé par une cadence modale en mi. Ce fluide contrepoint à quatre se répète, et entraîne un premier élan (a) des cordes étagées dans leur intervention (mes. 8 à 14), auxquelles se mêlent les flûtes, et dont le rythme assez accusé s'alanguit en des retombées mélodiques par triolets. Nouvelle progression (b), encore avec les cellos divisés, soutenue à nouveau et à tour de rôle par les bois (mes. 14 à 18).
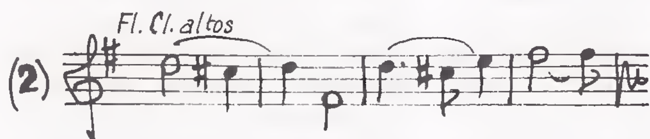


Troisième progression (c) sur chant doucement syncopé des violons I et II à l'octave. Ici, la nuance crescendo passe en quatre mesures (18-22) du *pianissimo* au *fortissimo.* Les éléments d'une marche harmonique évoluant de Sol Majeur à Mi mineur, s'encastrent subtilement. Tous ces élans

(2) Jean CHANTAVOINE, *Petit guide de l'auditeur de Musique*, Plon, Paris (1947), 104.

succédant au thème de Mélisande sont l'expression d'une aspiration toujours exténuée, vers un rêve inaccessible. Un nouveau rappel de (1) est brutalement interrompu par un rythme syncopé *fortissimo* aux violons à l'octave, auxquels répondent comme en canon, les bassons, violoncelles et contrebasses. L'orage s'amoncelle sur Mélisande qui traîne avec elle son malheur. (1) est encore redonné en mixture aux flûte et clarinette (mes. 26-28) entraînant cette fois un écho de danse, comme une lueur de joie, une semblance de bonheur au rythme agogique et gracieux (d).



sur une instrumentation aérienne, comme une vision de fête du *Grand Meaulnes* (chiffres 4 à 5, mes. 28 à 31). Bientôt, ce fantasme, cette illusion se brise sur des trémolos dramatiques ou batteries répétées en triolets. Cette ambiance de fête dévastée soutient un motif touchant, motif non point tant «de Pelléas», que de l'amour de Pelléas et Mélisande. Ce motif (2).



donné très piano aux altos doublés par le basson dans l'aigu et les flûtes en octaves sur un léger roulement de timbales, gravite constamment autour de la note *ré*, sans qu'une affirmation tonale puisse être déterminée. (2) est repris, puis un nouveau lyrisme qui se manifeste par une élévation, un élan du tutti, entraîne un nouveau *crescendo* et une expansion généreuse, *fortissimo*, à la mesure 46. *Diminuendo*, la phrase retombe, semble s'assoupir lorsque, comme un flot toujours renouvelé, s'amorce un souvenir de la progression (b) en nuance *pianissimo*, cependant que le hautbois, puis la clarinette un ton plus haut, reprennent (1) *dolce*. Puis c'est encore l'élan qui parvient à son paroxysme, au point culminant de ce Prélude, sur un accord de septième diminuée en syncopes et en déploiement d'harmonie (mes. 65). A la mesure suivante (chiffre 8), c'est la chute dramatique de toute espérance avec le rythme bousculé de cette descente des violons, amorcée également aux bois, (fl. cl.) et poursuivie aux altos, puis aux seconds violons. L'enthousiasme dramatique mais juvénile auquel le musicien vient de nous convier, se fige maintenant dans le froid de la mort, sur un accord de quinte augmentée dont l'impression angoissante est atténuée par son état de premier renversement. Sur ces trois notes : *sol - si - mi bémol* (mes. 69), retentit un troisième thème, neutre mélodiquement, puisque sur une même note, ce *mi bémol* si peu attendu dans l'accord précédent. C'est l'appel du cor de Golaud, qui retentit comme un arrêt de mort (3) :



Une belle plainte des violoncelles lui répond. Quatre notes suffisent à Fauré pour exprimer toute la détresse du monde, toute la compassion que suscitent en nous deux êtres surgis de notre rêve (mes. 74-75). A nouveau retentit l'implacable arrêt, puis, après un vaporeux arpège de *mi bémol* aux flûtes, la clarinette reprend en écho, mais amplifiée, la plainte, cependant que les violons montent chromatiquement en octaves *crescendo*, de *sol* à *do* aigu, pour redescendre diatoniquement et *diminuendo* vers la tonique. Un calme accord de sol Majeur semble vouloir achever ce *Prélude*, mais une brève coda *pianissimo* rappelle aux cordes, très tendrement, (1), le thème de Mélisande.

En résumé, s'il est permis de suggérer une structure pour cette musique intemporelle qui anticipe avec tant de poésie sur la tragédie symboliste de Maeterlinck, nous proposerons *trois grandes sections :* la *première* s'étendant jusqu'à la mesure 31 et présentant le «motif de Mélisande» (1) entrecoupé d'aspirations constamment freinées et dramatiquement entravées, ou bien de semblance de fête. Une *seconde section* commençant au chiffre 5 (mes. 32) jusqu'au chiffre 7 (mes. 54) présente d'abord les deux phases, les deux incises du «motif d'amour» (2), auquel succède un autre élan qui conduit à l'essor le plus ample de ce *Prélude* (mes. 46), suivi d'un fléchissement lyrique au motif descendant en marche harmonique. La *troisième* et dernière *section* reprend (1) au hautbois, puis à la clarinette un ton plus haut, suivi d'un ultime essor dont la chute se prend dans le statisme d'un froid accord et de l'appel voilé d'un «cor aux notes d'or». Ces trois volets constituent une forme lied instrumental. Une *coda* très douce rappelle (1) au quatuor... On admirera tout au long de cette page la finesse magnifique et la délicatesse de touche avec lesquelles cet incomparable musicien passe d'une suggestion ou d'un état d'âme à l'autre. C'est là du très grand art, de la musique à l'état pur, hors de toute emphase, exprimée en une langue rare et châtiée.
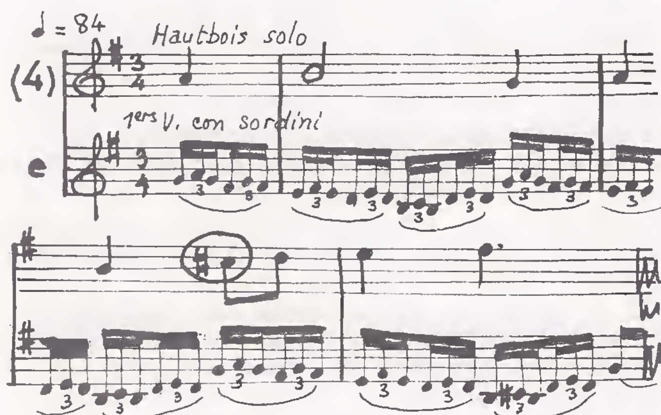
2. Fileuse

Une composition quasi arachnéenne qu'on comparera avec profit à *Marguerite au rouet* de Schubert (1817), au *chœur des Fileuses* du *Vaisseau fantôme* de Richard Wagner (1841), à la *Romance*

sans paroles n° 34 dite *Fileuse* de Mendelssohn (1843) imitée par celle de son élève Raff (1852), au *Rouet d'Omphale* de Saint-Saëns (1871), aux *Fileuses de Bretagne* de Ropartz (1888), toutes partitions antérieures à celle de Gabriel Fauré. Le sujet est séduisant par l'aspect rythmique qu'il suggère, et nombre de compositeurs ont depuis, écrit d'autres «*Fileuses*», entre autres Vincent d'Indy, ami de Fauré. Signalons qu'il existe une remarquable transcription de cette seconde pièce de *Pelléas et Mélisande* par le grand pianiste Alfred Cortot (transcription incluse dans la réduction pour piano de l'ensemble de la Suite publiée chez Hamelle).
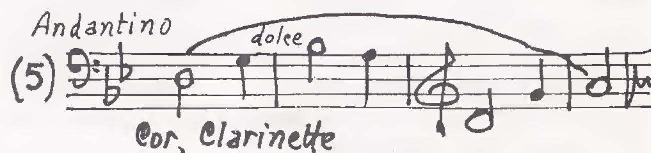
L'instrumentation, toute en demi-teintes, est encore comparable à celle du *Ballet des Sylphes* de Berlioz, ou celle du *Scherzo* du *Songe d'une Nuit d'été* de Mendelssohn, où des fils de la Vierge sont tissés par des esprits aériens. Chez Fauré, ce second mouvement est «rapide par le frémissement ailé qui court sur les archets en sourdine avec un bruit d'élytres — mais si calme par l'effusion lyrique que ce frémissement accompagne» (W. Jankélévitch).

Structure lied encore que ces 74 courtes mesures à peine saisissables, qui préludent à l'acte III. La *première section* (mes. 1-18, jusqu'au chiffre 2) présente le motif léger de rotation du rouet (e), ponctué délicatement par les pizzicati des cordes. Mélisande dira dans un instant qu'elle «travaille aussi bien dans l'obscurité». Et ce tempo *Andantino quasi allegretto* prend des allures de nocturne. Dans cette pénombre, la jeune femme fredonne un air ancien ; du moins le hautbois lui prête-t-il sa voix pour le thème (4), très fauréen avec son triton caractéristique :



On imagine Pelléas pénétrant dans la pièce avec l'écho plaintif de la mélodie au basson (mes. 6-8) qui tente d'imiter le chant du hautbois.

Le *second volet* (chiffre 2 à 4 ou mes. 19 à 34) voit le motif du rouet (e) passer au second plan, pour ne plus devenir qu'une pédale rythmique ornée sur la dominante. Nous abandonnons le Sol Majeur initial pour passer dans l'ambiance plus intérieure et nostalgique de sol mineur. La doublure cor-clarinette présente un nouveau thème (5) qui est comme un appel de Pelléas, un prolongement plus personnel de la phrase du basson dans le premier volet :



Une infinie et chaude tendresse sourd de la suite de cette phrase, donnée maintenant par tous les cors, clarinettes, bassons, violons I divisés, en harmonie verticale (mes. 24-27) : les violonistes pourront au passage remarquer le jeu des violons demandé sur la douce troisième corde (*ré)*. Ce second thème reprend, étendu aux flûtes, puis bientôt au tutti, pour parvenir à la chaleureuse effusion des mesures 31-33.

Troisième section : Retour de l'ambiance initiale, en Sol Majeur. Chant du hautbois (3) sur lequel apparaît bientôt en contrepoint (4) aux cors. L'expression du bonheur d'être deux, si bien exprimée dans le volet central, cède devant la nécessité de l'apparence : Mélisande reprend son travail (rythme (e) légèrement doublé par la harpe). (5) se poursuit au cor et au basson. A la redite de (4), la chanson du hautbois perd de son originalité avec la suppression du triton (do bécarre) et le fa naturel : expression de la tristesse de Mélisande devant un rêve irréalisable ? ... Nouvelle effusion : toute la chaude tendresse de Pelléas s'exprime au tutti des vents et aux premiers violons (mes. 49-51), des soupirs se répondent doucement aux bois (53-56). Son chant redevient plainte, au basson seul. Un souvenir de la fête du *Prélude* semble s'amorcer, en dépit d'un rythme différent, avec une progression caractéristique, des mesures 60 à 64.

Puis la *coda* reprend sur le tableau intime : phrases conclusives du hautbois, rotation légère du rouet, sons harmoniques des violons et de la harpe : la musique se perd comme un ruisseau dans le sable...

3. Sicilienne

Primitivement conçue pour violoncelle et piano, cette *Sicilienne* était destinée à une musique de scène prévue pour des représentations, en 1893, du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière. Il n'en subsiste plus que la sérénade initiale : *Je languis nuit et jour.*

Ce transfert a été reproché à Fauré par des grincheux critiques. Et pourtant, imagine-t-on qu'une telle musique, presque tout droit venue d'un songe

élisabéthain, puisse soutenir les ébats du brave Monsieur Jourdain ? Certes pas, et cette raison même a déterminé le compositeur, parfaitement lucide de ce qu'il avait conçu, à utiliser cette page en prélude à l'acte II, qui s'ouvre sur les jeux de Pelléas et Mélisande devant la Fontaine des aveugles. Si elle n'a aucun lien précis avec l'œuvre de Maeterlinck, elle n'en offre pas moins un tableau sonore archaïsant qui n'est pas sans parenté avec la célèbre chanson anglaise *Greensleeves.* Le terme *Sicilienne* désigne en musique, dès la fin du Trecento, une pièce lyrique de rythme ternaire et de tournure élégiaque, rêveuse : le genre se répand depuis l'Italie dans toute l'Europe du Baroque.

La *Sicilienne* de *Pelléas et Mélisande* est un *Allegro molto moderato* à 6/8 en sol mineur. Elle débute comme une belle cantilène, sur des arpèges de harpe (f), donnée par la première flûte solo (6) :

Ce thème reparaît fréquemment, un peu comme le refrain de cette élégante et souple chanson. On notera la tournure originale de ce déploiement d'harmonie dont la seconde incise (mesure 4) offre l'altération ascendante du VIème degré (mi naturel) dans un contexte insolite, puisque redescendant sur la dominante. De même, le la bémol de la mesure 7 résonne curieusement, comme une sensible supérieure. Léger soutien *pizzicato* des cordes, incise conclusive aux violons en contrepoint de la mélodie. Ceux-ci reprennent *(6)* une fois seuls, avec sourdine, puis doublés par la flûte. Les cordes donnent alors un *second épisode* piano, avec sourdines (g).

repris par le hautbois puis la flûte (mes. 18-21 et 22-25). *Troisième épisode,* avec une douce chute de quarte alternant avec le rythme caractéristique de sicilienne (dactyle croche pointée/double croche/croche), aux mesures 26-29, et 30-33. Puis c'est à nouveau la mélopée (6) qui s'élance à la flûte (34-37) et aux violons (37-44). Les arpèges de harpes cessent, les cordes tiennent *decrescendo* un accord de mi bémol majeur.

Cette modulation à la tierce entraîne, avec le changement d'armature (lettre E), un *second volet* d'ambiance différente, au lyrisme très méditerranéen, dans lequel l'esprit de Bizet n'est pas absent. Douce arabesque descendante, en rythme dactylique, à la flûte, sur un contrepoint lyrique des violoncelles. Ces deux phrases s'allient souplement, doublées tantôt au basson, aux violons, aux altos.

Le retour à l'armature de sol mineur réintroduit un souvenir du volet initial (g) avec sa chute caractéristique de quarte : double exposé de cet élément puis, toujours entendu avec un plaisir renouvelé, le beau refrain de cette presque chanson à danser (6). Les arpèges de harpe (f), timidement réintroduits, reprennent bientôt leur rôle privilégié. A la lettre K (mes. 77 à 86 et dernière). *coda* dont les derniers sons se perdent, avec le chant de la clarinette, puis du hautbois, tel un écho affaibli de harpe éolienne...

4. Molto adagio

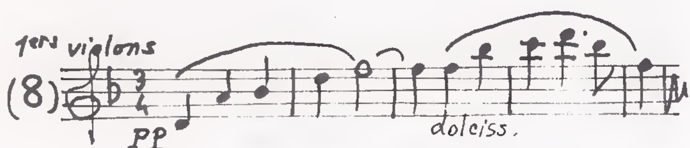
Mort de Mélisande. Elle vient de prononcer ses dernières paroles en évoquant son enfant : «J'ai pitié d'elle...».

Les servantes pénètrent, comme des deuillants sortis d'une allégorie médiévale, dans cette chambre où l'ange de la mort plane déjà. Fauré introduit ces ombres sur une musique qui résonne comme un thrène antique, plus solennellement encore qu'une marche funèbre. Mouvement *Molto adagio* (46 à la noire), encore un peu plus lent que le *Prélude.* Nous sommes loin ici des marches funèbres héroïques de Gossec, Beethoven, Berlioz ou Wagner... Aussi loin de celles de Chopin mais plus près de Schumann. La structure de ce Finale est tripartite : le *premier volet* occupe les mesures 1 à 19. Les pizzicati des contrebasses et violoncelles sonnent comme un glas, cependant que les clarinettes donnent un contrepoint à deux très timide et effacé sous le rythme caractéristique de cette marche funèbre à peine exhalée par les deux flûtes dans le grave (7) :

Ces sons de chalumeau des clarinettes, ces flûtes à peine audibles, vont engendrer un éloge funèbre d'une vaste envolée, solennel et recueilli. Le motif (7) se présente soit horizontalement, soit en phrases ascendantes par tétracordes (mes. 5, 13-14, 15-16, 17-18) avec une instrumentation sans cesse enrichie ; soit en tétracordes descendants, accablés, mesure 7 (suivi ici d'une phrase douce des violons divisés), mesure 20... C'est ici que débute le *second volet*. Une marche mélodique ascendante s'instaure, fondée sur ces tétracordes, heurtés par les dissonances des cors, avec un contrechant aux violons, bassons, clarinettes et flûtes. Le rythme funèbre s'empare de presque tout l'orchestre (bois, cordes) et s'affirme avec grandeur, noblesse, avec une tragique solennité en gagnant vers l'aigu, vaste clameur de deuil trop longtemps contenue, génialement fondée sur le rappel de l'incipit de (5), motif central de *Fileuse.* Des plaintes en retombées de sixtes alternent aux bois, aux premiers violons, aux violoncelles, cependant que le rythme lancinant s'enlise peu à peu dans le grave des seconds violons et altos.

Le *troisième volet* (mesure 37-54) reprend les éléments initiaux, mais en les métamorphosant dans une harmonie toujours riche et subtile, et dans l'instrumentation. Une modifications mélodique apparaît d'ailleurs à la mesure 41, entraînant une modulation à la dominante : mais la subtilité fauréenne joue sur cette apparente banalité pour réintroduire (7) à la seconde supérieure. Les éléments tétracordaux ascendants gravissent ainsi une dixième, du *mi 3* au *sol 4,* lequel s'inscrit dans la tonalité d'*Ut.* Mais, trois fois répétée, la phrase accablée d'un tétracorde descendant conduit à une cadence plagale dans le ton principal de ré mineur modal.

Ce thème instrumental s'achève par une splendide *coda* sur un «motif édénique» selon l'expression de Vladimir Jankélévitch, (8) :



chant qui s'élève très doucement aux violons, décrit une courbe idéale, pour retomber prostré dans le grave, alors que la flûte gravit une gamme de Ré de type «surmineur fauréen» avec second degré baissé et sans sensible (mode de *mi*).

Cet envol des violons au début de la Coda, c'est l'expression de la pureté originelle de Mélisande et, symboliquement, ce motif donnera naissance au thème principal de *La Chanson d'Eve* lorsque, à l'aurore du monde

Ouvrant à la clarté ses doux et vagues yeux,
La jeune et divine Eve S'est éveillée de Dieu...

Nous sommes ici au cœur même de la création artistique, et il n'est guère possible de tenter d'expliquer avec de pauvres mots, ce qui ne peut être que ressenti...

*
* *

Tout au long de cette suite de *Pelléas & Mélisande,* Gabriel Fauré a fait œuvre de poète et de parfait magicien des subtiles harmonies : l'auditeur, même si ses connaissances techniques ne lui permettent pas d'estimer l'idéale pureté de la langue, devra chercher au fond de lui-même ces trésors de sensibilité et de délicatesse que Gabriel Fauré, musicien des dieux, sollicite avec une pudeur et une discrétion qui n'ont d'égale que la beauté de son inspiration.

